CATÁLOGO RAZONADO

COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE







CATÁLOGO RAZONADO

COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE

PRESENTACIONES





CATÁLOGO RAZONADO: UN COMPROMISO CON LA EDUCACIÓN PÚBLICA

ENNIO VIVALDI
Rector
Universidad de Chile

EN 1946, MUY POCO DESPUÉS DE QUE LA UNIVERSIDAD DE CHILE CUMPLIERA SU PRIMER SIGLO DE VIDA, se promulgó el decreto fundacional del Museo de Arte Contemporáneo. Con la creación del MAC, la Universidad reafirmaba y ampliaba aquella misión que le otorga identidad y sentido: promover y orientar el desarrollo cultural, social y económico del país en todas sus dimensiones.

El vínculo entre nuestra Universidad y la sociedad chilena excede ampliamente lo que en otras latitudes se espera de una institución de Educación Superior. Es esta vocación de asumir como propios los problemas del país en su conjunto, en forma amplia y profunda, lo que otorga a esta Universidad su sello. En el campo de la cultura, este espíritu protagónico se ha materializado en sus museos y en los diversos elencos estables, tales como el ballet y la orquesta sinfónica, que tienen un carácter de identidad nacional.

Los conceptos de exhaustividad y profundidad arriba invocados resultan muy apropiados a la hora de presentar este Catálogo Razonado, pues esta clase de publicación aspira, precisamente, a reunir la información más completa y exacta posible del conjunto de obras que constituye una colección determinada o la producción de un artista particular. Para generarlo se deben localizar y datar todas las obras, incluyendo el escrutinio de su contextualización y ubicaciones pasadas y presentes. El trabajo en sí requiere contactar instituciones, coleccionistas, amigos y familiares del artista para crear un mapa biográfico de cada pieza. Este largo proceso de investigación busca registrar, sistematizar y documentar las piezas seleccionadas, integrando su importancia formal y su importancia histórica.

Resulta consustancial a la tarea de investigación de nuestro acervo, el hacer disponible sus resultados a toda la esfera pública. Este Catálogo Razonado ofrece así un patrimonio que el MAC guarda, cumpliendo cabalmente con el deber que el Estado ha conferido al Museo. Al mismo tiempo, su publicación lo convierte en material de estudio fundamental de especialistas e interesados en general, que de este modo pueden tener acceso a obras y archivos.

Consciente de una deuda en el sentido de poder hacer pública su Colección, el MAC en 2012 resuelve iniciar la tarea investigativa con el propósito de generar su primer Catálogo Razonado. Este resultado que hoy presentamos contiene una selección de 251 obras de su Colección, abordada a través de fichas realizadas por un grupo de destacados investigadores y otros especialistas nacionales y extranjeros. El proyecto Catálogo Razonado se difundió en el marco de la muestra *Colección MAC: Una suma de actualidades*, importante exhibición en torno al patrimonio del Museo que se presentó en el MAC entre el 29 de octubre 2015 y el 29 de enero 2016.

Este gran logro del MAC es resonante con lo mejor del espíritu de nuestra Universidad. Las obras paradigmáticas como estas requieren de personas que se inspiren e imbuyan del espíritu insitucional. Son ellas también quienes, con su labor, fortalecen y hacen perdurar ese espíritu. Francisco Brugnoli, con cotidiana elegancia y férreo compromiso, representa en plenitud tal arquetipo.

CATÁLOGO RAZONADO: ACERCANDO NUESTRO PATRIMONIO A LA COMUNIDAD

CLARA LUZ CÁRDENAS
Decana Facultad de Artes
Universidad de Chile

ME HONRA PROFUNDAMENTE ESCRIBIR ESTAS LÍNEAS QUE TENDRÁN COMO OBJETIVO PRESENTAR A USTEDES EL primer Catálogo Razonado del Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Sé que el trabajo que hoy tenemos en nuestras manos ha sido fruto de un arduo proceso de investigación, registro y sistematización de parte importante del patrimonio del MAC; tarea no menor si consideramos que varias de las páginas de la historiografía nacional de las artes visuales fueron escritas en el Museo. De igual forma sucede en relación a grandes hitos políticos o sociales. Por lo mismo, la relevancia de esta iniciativa excede las paredes del MAC o de la Universidad de Chile y llega a aportar a una nación de frágil memoria.

El proyecto, que data de 2012, además se desarrolló con la colaboración de estudiantes pasantes, integrantes de cursos y seminarios de pre y postgrado, tesistas y académicos de la Facultad de Artes y de otras unidades de la Universidad de Chile en el proceso de selección e investigación de las obras, así como de investigadores e historiadores del arte latinoamericano como Silvia Dolinko, Roberto Amigo, Ticio Escobar y Ricardo Kusunoki en la redacción de los textos; vinculaciones siempre fructíferas que como Decana me interesa propiciar y reconocer.

Poseer este Catálogo significa contar con información exacta de 251 obras, sus características, contexto e historia, lo que a mi juicio es un real aporte al patrimonio artístico del país, porque este primer Catálogo Razonado abre infinitas posibilidades de difusión, divulgación, educación, extensión y mediación; labores que como Universidad pública guían permanentemente nuestro quehacer. Nuestra misión es cultivar el conocimiento, sacarlo de nuestras aulas, resguardar el patrimonio y acercarlo a la comunidad. Este trabajo permite eso y más.

Este primer Catálogo abordó menos del 10% del total de la Colección del Museo. ¿Cómo interpretar esta cifra? A mi parecer, como una gran invitación a seguir trabajando de manera permanente en favor del patrimonio, la memoria y la historiografía. El texto que presentamos hoy es el primer paso de un gran camino que como entidad pública debemos recorrer. Por ello no me queda más que agradecer a cada uno de los participantes de esta iniciativa, a Francisco Brugnoli, director del MAC, y a quienes con su apoyo permitieron que hoy nos enorgullezcamos de este valioso trabajo.

COLECCIÓN MAC: HACIENDO UN MUNDO EN CADA MOMENTO

FRANCISCO BRUGNOLI
Director
Museo de Arte Contemporáneo

DESDE 1946, FECHA DE PROMULGACIÓN DEL DECRETO FUNDACIONAL DE NUESTRO MUSEO, EL MAC FORMA PARTE de la primera institucionalidad cultural del país. Esa tarea, en la década del 40, significó la creación de toda una compleja instalación que incluye también el Museo de Arte Popular Americano (MAPA), la Orquesta Sinfónica Nacional, entre otras instituciones, en continuidad con el rol preponderante que la Universidad de Chile cumplía dentro de la sociedad, desde su misma fundación republicana en 1842.

Esta misión pública ha significado para el MAC ser depositario de una colección de cerca de 3.000 piezas, que actualmente constituye una referencia ineludible para nuestra historia del arte. En coherencia con nuestra condición de institución estatal, el Museo ha desarrollado desde 2012 la investigación para su primer Catálogo Razonado, que contiene obras seleccionadas por un grupo de destacados investigadores y fichadas por especialistas nacionales y extranjeros. Todo esto, gracias al significativo apoyo de Fondart y la Corporación Amigos MAC.

Esta investigación culmina el largo esfuerzo que la actual dirección se ha propuesto en cuanto rescate y difusión de la Colección de nuestro Museo. La primera tarea hacia este objetivo se realizó en 1999, con la constitución de un catálogo que presentó una selección de cien obras, realizada por los académicos del Departamento de Teoría e Historia del Arte, Gonzalo Arqueros y Guillermo Machuca. Esta aproximación inicial fue publicada con el título de *Primera mirada*, dando lugar en 2001 a una muestra del mismo nombre. Posteriores exploraciones dieron lugar a exhibiciones como *Esculturas en bronce de la colección del* MAC (1999), *Esculturas en piedra de la colección del* MAC (1999), *Selección de grabado, colección permanente* (2000), *Abstracción colección* MAC (2001), *El paisaje en la colección* MAC (2001), *Colección* MAC*: la modernidad en el lente de Antonio Quintana* (2009) y especialmente la exhibición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad* (2011). También se realizaron diversas muestras internacionales, como *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar* (2006), en Seúl, y otras en Madrid y Lima, además de giras nacionales con el apoyo de Bank Boston (actual Banco Itaú) y nuestra corporación de amigos. Además, gracias a esta última y el esencial aporte profesional de Francisco González, se iniciaron procesos de restauración de obras que estaban en muy malas condiciones de conservación.

No obstante, nada de lo mencionado ha podido dar cuenta pública en plenitud y profundidad del acervo de una memoria que representa la construcción del imaginario nacional, según la mirada de nuestros artistas y el aporte de figuras internacionales. En este sentido, el desarrollo del Catálogo Razonado es un nuevo y trascendente paso. Ponemos a disposición pública un acervo que guardamos en nombre de la sociedad, cumpliendo cabalmente con el deber de guardadores que el Estado nos ha conferido. Pero, también, el material que presentamos es fundamental para el estudio de especialistas e interesados en general, que así pueden tener acceso a obras y archivos, algunos a la vista por primera vez.

Resulta de gran relevancia considerar este hito también como un símbolo de lo que la Universidad de Chile es, en cuanto a su quehacer en la formulación y transmisión de conocimiento que constituye una construcción cultural permanente. Esto es, haciendo mundo en cada momento.

Es importante destacar la tenacidad del equipo de la Unidad de Conservación y Documentación del MAC en la gestación de este proyecto, su formulación y postulación a fondos concursables, iniciativa de Caroll Yasky, encargada de la colección hasta el año 2013. La ejecución hasta su publicación correspondió a la actual encargada, Pamela Navarro.

Finalmente, la investigación del Catálogo Razonado también dice algo sobre el significado de las artes para la cultura nacional. Cada una de estas obras materializa el rol del artista como quien es capaz de mirar más allá de la inmediatez, interrogando la suficiencia del mundo heredado y abriendo la mirada a otras posibilidades. Esta acción nos permite habilitar nuevos espacios de realidad y pensamiento en cada momento histórico. Es atendiendo a este propósito que, siguiendo un orden curatorial propuesto por el mismo equipo investigador, se ha aportado una museografía que busca señalar las tensiones propias de cada momento cultural, por medio de ejes y contrastaciones que esperamos colaboren positivamente en la experiencia del espectador y den cuenta de la avidez de nuestros artistas por la indagación y sus proposiciones, en comparecencia frente a obras provenientes de otras realidades.

UN MUSEO ES SU COLECCIÓN

PABLA UGARTE
Presidenta Directorio
Amigos MAC

NO SE TRATA SOLAMENTE DE UNA ENUMERACIÓN DE OBRAS: ES SU ARTICULACIÓN EN UNA NARRATIVA QUE CUENTA su relevancia y también de cómo las piezas se relacionan entre sí y cómo podemos entenderlas de otra forma. Una colección es un grupo de piezas, pero también es un grupo de aspiraciones y proyectos que, como conjunto, son más fuertes que la suma de sus partes.

Este Catálogo Razonado es la culminación de un proceso a puertas cerradas que duró muchos años, y a la vez una celebración del mismo, ahora a puertas abiertas, con el orgullo y la alegría de publicar la información de los artistas y obras que conforman el acervo artístico del MAC. Es también una forma de invitar al público –artistas, investigadores, historiadores, profesores, estudiantes, entre muchos– a conocer la Colección y apreciar su variedad, riqueza y valor cultural.

Los ciudadanos tenemos un deber hacia la sociedad que conformamos. Este es un rol que Amigos MAC cumple al apoyar la misión del Museo de Arte Contemporáneo. Desde 1996, nuestra corporación, privada y sin fines de lucro, ha logrado poco a poco su objetivo gracias a la contribución generosa de socios y amigos. Estos han sido pilares fundamentales para avanzar en nuestro compromiso con el Museo, partiendo desde el primer gran hito que nuestra corporación apoyó respecto de la Colección MAC: la edición, en 1999, del catálogo de obras destacadas *Primera mirada*. Dieciseis años después, Amigos MAC continúa trabajando con el Museo y colabora con llevar a cabo su Catálogo Razonado, otro importantísimo hito.

Agradecemos a todos quienes hicieron posible este proyecto: los que creyeron en él desde que era una idea, hasta hoy, cuando el Catálogo está impreso y disponible. En especial, damos las gracias al director y todo el equipo del Museo de Arte Contemporáneo. Trabajan con corazón, garra y genuino amor, tanto por el arte como porque este sea accesible a todos.

Con el Museo de Arte Contemporáneo acercamos la cultura. Es un espacio para todos, con una Colección que vive en el Museo, pero que permanece en los visitantes que se llevan recuerdos e ideas nuevas, crece en los artistas que producen obras, y queda también en todos quienes han colaborado esperando nada más que mantener el arte accesible.

Juntos, el Museo, los Amigos MAC (los de la corporación, claro, pero también los artistas que han trabajado con nosotros, los visitantes y los donantes) contribuimos a mantenerlo vivo y en continuo crecimiento. Estamos al servicio de la comunidad y del arte contemporáneo, conscientes de cuánto se dan y se necesitan entre sí.

COLECCIÓN MAC





ALCANZAR AL TIEMPO Y SOBREPUJAR A LA TRADICIÓN[1]

MATÍAS ALLENDE

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD DE CHILE (MAC), ES EL PRIMER museo de arte contemporáneo de América Latina. Ello constituye un paradigma dentro de la discusión entre el arte moderno y la producción actual a nivel internacional. Su inauguración el 15 de agosto de 1947, fija tanto a nivel nacional como internacional, un momento de discusión fuera de la literatura hegemónica sobre el arte occidental del siglo XX. Pensar este lugar paradigmático, en uno de los momentos en que se rearticula la geopolítica internacional tras la Segunda Guerra Mundial, obliga a pensar las dinámicas culturales locales y regionales. Por ello el MAC, más allá de un conjunto de obras, constituye en sí mismo un marco teórico para problematizar la manera en que comprendemos nuestra propia historia del arte.

El MAC abre sus puertas en el Partenón de la Quinta Normal, un edificio del arquitecto Fermín Vivaceta inaugurado en 1885 como encargo de la Unión Artística encabezada por el pintor Pedro Lira. Si bien su función inicial fue albergar, desde 1887, al Museo Nacional de Bellas Artes, el traslado de dicha entidad al Palacio de Bellas Artes haría plausible la adquisición del espacio por parte de la Universidad de Chile; siendo recién en 1947, y tras la gestión de Marco Bontá, director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP), que el edificio se convertiría en sede del Museo de Arte Contemporáneo.

De esta forma el MAC, junto al Museo de Arte Popular, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Teatro Experimental (actual Teatro Nacional) y el Ballet Nacional, se encaminarían a ser la primera institucionalidad cultural del país, todas bajo el alero de la Universidad de Chile.

Tras una actividad continua desde el año de su apertura, el golpe cívico-militar de 1973 detonó el traslado del MAC a su actual locación en la antigua Escuela de Bellas Artes, la cual a su vez había sido reubicada en el Campus Juan Gómez Millas. Los 17 años de dictadura se transformaron en un período turbulento para

el Museo, y su trabajo de extensión y visibilidad de la experimentalidad joven, como había sido su tónica, se vio fragilizada. En 1985, con el terremoto de marzo de ese año, el MAC sufre graves daños, por lo que se decide cerrar al público hasta 1991; momento en el que, junto al retorno de la democracia, se reparó el edificio para reinstalar al Museo en la escena cultural nacional.

Pese a tales mejoras, fueron las gestiones presidenciales realizadas entre 2004 y 2005, las que permitieron remodelar el edificio definitivamente. Durante esos años, el museo se trasladó al Palacio Versalles (ex Facultad de Agronomía de la Universidad de Chile) ubicada en el parque de Quinta Normal, manteniendo sus actividades hasta el día de hoy. De esta manera, tras la reapertura del actual edificio de Parque Forestal, y la permanencia del MAC Quinta Normal, el Museo mantendrá dos sedes con objetivos claramente definidos: el rescate patrimonial, y la difusión de autores jóvenes y prácticas experimentales, respectivamente.

Indagar en la historia del Museo de Arte Contemporáneo y en la conformación de su Colección, resulta de gran interés en el marco de la elaboración de este catálogo y de la celebración de los 70 años del Museo. Es un momento propicio para el estudio de las obras y de los artistas gestores –y fundadores– que impulsaron a esta institución a ser el alero del arte para un contexto social agitado y renovador.

Para remontarse a los fundamentos del MAC es necesario, partir con el examen de la construcción de su institución matriz y, desde ahí, acotar al paisaje cultural que contextualizará la creación de este museo universitario. La Universidad de Chile es la universidad más antigua del país y una de las primeras en América Latina. Es un organismo que surge desde el seno de la República y la única en la región que se identifica en el nombre de su país, lo que demarca su carácter eminentemente estatal, así como de su patrimonio. Además, es la primera institución cultural a nivel nacional, cuyo programa ideológico de la extensión cultural no se tardó en materializar. Es por ello que desde la voz del fundador de la Universidad de Chile y primer Rector, Andrés Bello, se puede percibir una apuesta por generar conocimiento en el área de las artes y las humanidades. El filósofo y docente, Eugenio González Rojas, Rector de la Universidad entre los años 1963 y 1968, señalaba al respecto: "La concepción universitaria de don Andrés Bello ofrece todos los ingredientes del Humanismo moderno, al que ningún interés intelectual puede ser ajeno. De acuerdo con ella, nuestra Universidad se dedicó al fomento y difusión de las letras, artes y ciencias y, en su carácter de Superintendencia de la Educación Nacional, a la extensión y el perfeccionamiento de la enseñanza pública en general"[2]. Carácter que se verá reforzado casi 100 años después, con la creación del MAC.

Partiendo desde esta premisa, y la lectura del pensamiento bellista y sus continuadores, podremos ver cómo la institucionalidad cultural que presenta el Museo de Arte Contemporáneo refiere a uno de los momentos más señeros y contundentes dentro de la orgánica estatal. Un punto de consagración de las labores formativas, educativas e identitarias de una República en vías de su consolidación como Estado moderno. Por lo tanto, con el análisis de las políticas institucionales, del pensamiento de los personajes que están detrás de su constitución, y un pertinente caso comparativo (como lo es el venezolano), pretendemos generar una semblanza de la misión y la visión de un museo que se enfrenta al eterno problema de debatir su propia actualidad.

TRADICIÓN

Diez meses después de la creación de la ley que otorgó un marco jurídico a la Universidad, el 19 de noviembre de 1842, la casa de estudios se inauguró con las palabras de su primer Rector, Don Andrés Bello, el 17 de septiembre de 1843. Aquel día se inició una larga tradición de labor republicana, en una ceremonia presidida por Bello, humanista venezolano radicado en nuestro país, acompañado por el presidente Manuel Bulnes y

su ministro de Instrucción Pública, Antonio Varas; junto con académicos y estudiantes del Instituto Nacional. Esta casa de estudios heredó la historia de la antigua Real Universidad de San Felipe, institución que ya había desarrollado un amplio estudio en el área humanística y científica. Sin embargo, ese organismo estaba en las antípodas programáticas de la Universidad de Chile, pues aunque tenía una raigambre laica, dicha Universidad era teológica, conservadora, doctrinaria y sumamente católica, por lo que suponemos que la transición no fue nada de fácil para Andrés Bello. Especialmente, porque no es hasta la rectoría de su sucesor, el intelectual polaco Ignacio Domeyko, donde la Universidad será formativa y no se regirá únicamente bajo el rol de Superintendencia de la Educación Nacional[3], como fue durante el período de Bello. Así, en sus inicios, no se pensó en una universidad formativa o docente, sino en una institución académica que diera lugar a conferencias, estudios y publicaciones.

Andrés Bello señaló la difícil tarea que preveía en la instalación de la Universidad. Incluso declaró en su discurso inaugural cómo algunos ya estarían hablando de un cambio en la moral de la sociedad chilena, a propósito de la construcción de este nuevo organismo. Cambio que por supuesto ocurrió, motivado por una amplia difusión de las facultades del conocimiento y un espíritu progresista para la época; características que han detonado la relación entre la historia de Chile y esta importante institución educativa. La frase de Bello: "Lo sabéis, señores: todas las verdades se tocan, desde las que formulan el rumbo de los mundos en el piélago del espacio; desde las que determinan las agendas maravillosas de que dependen el movimiento y la vida en el universo de la materia; desde las que resumen la estructura del animal, de la planta, de la masa inorgánica que pisamos; desde las que revelan los fenómenos íntimos del alma en el teatro misterioso de la conciencia, hasta las que expresan las acciones y reacciones de las fuerzas políticas; hasta las que sientan las bases inconmovibles de la moral; hasta las que determinan las condiciones precisas para el desenvolvimiento de los gérmenes industriales; hasta las que dirigen y fecundan las artes"[4].

"Todas las verdades se tocan", dijo Bello en una frase recordada por la contundencia de la misión investigativa y humanística de la Universidad; declarando de una manera elocuente que el conocimiento servía para ser cuestionado, deviniendo en la construcción de uno nuevo y mejor para aportar a la construcción de la Nación, no desde un punto de vista nacionalista, sino integral que consignaba en las artes un rol fundamental. Aun cuando en el discurso inaugural de la Universidad de Chile Bello no refiere a la creación de algo parecido a una Academia de Bellas Artes, mucho menos de un museo, sí incentiva la creación literaria desde la poesía, como ejemplo de las artes practicadas desde las humanidades. Al poco tiempo se fundó la primera Academia de Pintura con carácter nacional, a partir de un decreto firmado el 2 de octubre de 1848 por el mismo gobierno de Manuel Bulnes, siempre relacionada con la Universidad y el Instituto Nacional, por el rol superlativo antes referido que tenía la primera, y por la cátedra de dibujo que tenía el segundo organismo. Además, se mandó a instalar una sala de pinturas en el Palacio de Gobierno (un antecedente claro de un Museo Nacional de Bellas Artes), con el fin de generar un espacio para instalar modelos pictóricos que los futuros estudiantes pudiesen utilizar para su instrucción. Como primer director de la Academia y del espacio expositivo, asumió el italiano radicado en nuestro país, Alejandro Ciccarelli, quien inició su carrera artística en el Instituto Real de Bellas Artes de Nápoles y llegó a América Latina dentro de la camada de artistas europeos que vinieron a pintar el paisaje exótico de las *terras autralis*; particularmente Ciccarelli invitado por la corte Brasileña de Dom Pedro II.

El gobierno otorgó como sede para la Academia un salón de la antigua Real Universidad de San Felipe, donde también funcionaba la Cámara de Diputados de la Nación. Las clases comenzaron el 8 de marzo de 1849. Posteriormente, y siguiendo la problemática de la distinción entre las artes útiles y las bellas artes, se pensó integrar las disciplinas que sumadas a la pintura (y sus cursos preparatorios en dibujo) completarían

la educación de una Academia clásica. Es así como desde la década de 1850 el gobierno buscó quien pudiese impartir la enseñanza en arquitectura. Para el cargo fue electo el arquitecto francés Claude François Brunet de Baines, quien había llegado a nuestro país para ser el arquitecto del gobierno en 1849; mismo año de la fundación de la Academia de Pintura. Sus tareas eran diversas, entre ellas, dictar y dirigir las clases de arquitectura desde 1850, bajo el tutelaje de diferentes Facultades de la Universidad de Chile, lo que determina el primer vínculo de la Universidad con la Academia (una relación que caracterizaría su singularidad desde el siglo XIX hasta hoy).

En paralelo y por iniciativa de Ignacio Domeyko, se creó por decreto el 24 de mayo de 1854 una "Escuela de escultura ornamental y dibujo en relieve para artesanos", que quedó a cargo del maestro francés Augusto François. La sección de Bellas Artes fue creada oficialmente en 1858, formando parte del Instituto Nacional dentro de la formación universitaria que daba esa institución. Sin embargo, alcanza un marco reglamentario pleno en 1872, cuando se reestructura la sección de Bellas Artes, gracias a la gestión de Domeyko.

La Academia de Bellas Artes vivió un hecho significativo en la celebración del Centenario. En el marco de dicha fiesta, el Palacio de Bellas Artes fue inaugurado el 21 de septiembre de 1910. El edificio tiene características eclécticas, desde el neoclasicismo hasta el eclecticismo francés finisecular. Su autor fue Emilio Jéquier, quien se adjudicó esta obra tras ganar un concurso público llevado a cabo por el Ministerio de Industria y Obras Públicas para una construcción que albergara un Museo Nacional de Bellas Artes y una sede definitiva para una Academia de Pintura y Escultura de carácter estatal. Ambas instituciones para ese entonces tenían una dirección compartida, por lo tanto, su constitución arquitectónica indisoluble era natural.

Aunque el traslado de la Academia a una ubicación definitiva pareciera ser una buena noticia, el descontento entre los estudiantes no solo dentro de esta institución, sino en toda la educación que se impartía en el país, iba en aumento. Este problema radicaba en los inestables y volátiles gobiernos durante principios del siglo XX, un período que en la historiografía nacional se conoce como las Repúblicas Parlamentarias (1891–1925). Dentro de este ambiente, otro punto interesante son los intentos, hacia la década del 10, de crear una sección de Arte Aplicada a la Industria y que tenía mayor relación con la Escuela de Artes y Oficios (el primer germen de la Escuela de Artes Aplicadas). La Generación de 1920, no sólo en la Escuela de Bellas Artes sino en todo el ámbito universitario, será recordada por su espíritu convulso, donde varios organismos tomaron una fuerza inusitada, como la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), y su revista de divulgación política *Claridad*.

Este clima de tensión se reflejó dentro de la Academia entre las corrientes más academicistas y una modernidad plástica que poco a poco iba ingresando en el centro de estudios. En 1927, durante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, el gobierno intervino fuertemente el ámbito educativo. La Academia en ese momento es pensada desde la perspectiva del Estado desarrollista, sin embargo, no se generaron reformas estructurales para el ejercicio pedagógico, lo que mermó la relación con el estudiantado tanto en Bellas Artes, como en su sección de Artes Aplicadas. A su vez, en 1928 se realizó el Salón Nacional de Bellas Artes, un evento polémico que desencadenó los comentarios más conservadores de la prensa nacional criticando fuertemente las experiencias modernas, sobre todo en pintura, y sindicando como culpable al artista ruso Boris Grigoriev aun cuando los estudiantes ya tenían un influjo modernizante gracias a las enseñanzas del maestro Fernando Álvarez de Sotomayor. Grigoriev llegó a Chile por recomendación de Carlos Isamitt, tras estudiar en la Escuela de dibujo de Stogoff (Moscú) y en la Grande Chaumière en París. Isamitt quería generar un proceso de modernización a gran escala dentro de la Escuela de Bellas Artes, enmarcando en este mismo proceso la transformación de la Escuela de Artes Decorativas a Escuela de Artes Aplicadas.

Tras este fuerte proceso de críticas, el gobierno decidió recoger la iniciativa de ciertos artistas que recomendaban enviar como becarios a un grupo considerable de estudiantes para formarse durante uno o dos años en Europa. Esta fase culminó con el cierre momentáneo de la Academia de Bellas Artes en 1928 y la salida de Boris Grigoriev como docente. En ese clima de tensión, en esa década irremediablemente intensa para la política nacional y universitaria, se conformó dentro de la escena artística local lo que hoy conocemos como la Generación del 28, un grupo de artistas de instrucción clásica que cuestionó los conceptos decimonónicos y academicistas sobre la alta y la baja cultura, valorizando el trabajo industrial, serializado, de manufactura gruesa, e inclusive, con una utilidad fáctica. Es decir, no las artes al servicio del desarrollo pero sí en su concomitancia. Entre ellos encontramos nombres claves de la historiografía local, como Isaías Cabezón, Armando Lira, Inés Puyó, Marta Cuevas, y Marco Bontá.

Así, con el presupuesto de 1929 fueron enviadas 34 personas a Europa, de las cuales nueve eran profesores de Bellas Artes, diez de Artes Aplicadas y 15 estudiantes de las escuelas. En medio del álgido clima estudiantil por la situación política y artística del país, se realizaron comisiones para determinar el futuro de la Academia.

"Una de las primeras resoluciones que emanaron de esta Comisión indicaba que la Escuela de Bellas Artes debía reabrirse rápidamente, pues tres años de cierre, como se consideró en un principio, mermarían considerablemente el desarrollo artístico del país. Además se estipuló que algunos de los pensionados, tanto los que viajaron en 1929 como aquellos que se encontraban en comisiones anteriores, debían retornar al país para encargarse en la Escuela de las cátedras que se encontraban acéfalas. En tanto, los profesores que ejercerían la docencia en la nueva institución serían nombrados por el Presidente de la República, Ibáñez del Campo, entre quienes estuviesen en Chile"[5].

Siguiendo estas líneas, el 4 de noviembre de 1929 se aprobó un nuevo Estatuto Universitario que formalizó las gestiones para crear la Escuela de Bellas Artes integrada así estructuralmente a la Universidad de Chile, dependiente de la Facultad de Humanidades por un par de años, antes de constituirse por sí misma como facultad[6]. Este mismo año, acontece la separación dentro del Palacio de Bellas Artes, dividiendo la Escuela del Museo Nacional de Bellas Artes, cuya reapertura se realizó oficialmente el año 2015.

Entre los becarios estaba Marco Bontá, quien ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1923 y fue estudiante de pintores que marcaron una generación, como fue el caso de Juan Francisco González. Bontá también fue becario en Europa, por lo que desde 1927 se dedicó a estudiar por cerca de cuatro años técnicas del grabado en diversas escuelas europeas. A su regreso al país en 1931 fundó el taller de grabado en la Escuela de Artes Aplicadas. Desde 1932 integró la comisión de reorganización de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en representación de los artistas, muchos de los cuales ya habían regresado de su paso como becarios a finales de la década del 20.

Uno de los maestros de Bontá fue Mariano Picón Salas. Nació en Mérida y terminó sus estudios en humanidades en la Universidad de Chile, misma institución donde ocupó la cátedra de Historia del Arte durante varios años antes de retornar a Venezuela en 1936. Él fue de los primeros intelectuales latinoamericanos que refiere a temas como el mestizaje y la autodeterminación de los pueblos, incluso antes de José Lezama Lima o José María Arguedas. Esos mismos principios seguirán colegas como Marco Bontá y Armando Lira.

En Venezuela, Picón Salas desde su cargo de Superintendente de Educación y, después, como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Venezuela, propone llevar al país la primera misión

educativa chilena. Marco Bontá será uno de los responsables de esta misión junto con Eugenio González y el pintor Armando Lira, quienes tenían como fin crear el Instituto Pedagógico de Caracas. Bontá cumplió diversas tareas en Venezuela, donde vivió hasta 1945; todavía se le recuerda allí como: "Bontá maestro de pintores". El paso por Chile de Picón Salas fue fundamental, y su relación con los jóvenes igualmente de importante. Inclusive, se refería a los estudiantes chilenos de esta manera: "¡Qué alegres y caliente bullicio en aquella Federación de Estudiantes de Chile, donde los hispanoamericanos de todas partes nos confundíamos con los chilenos en el ansia de hablar y remecer al Continente entero!"[7]. Podemos pensar, por lo tanto, a los estudiantes nacionales como continuadores de los movimientos latinoamericanos previos, especialmente lo que se conoció en América como "El grito de Córdoba". Este acontecimiento ocurrido en 1918 en Argentina, es una de las primeras gestas revolucionarias que se dan dentro de las aulas de una universidad regional. Allí se plantearon las primeras reivindicaciones respecto a la libre determinación, la libertad intelectual, la autonomía universitaria y el rol iniciador de las instituciones terciarías en la promoción del aprendizaje liberal.

La búsqueda de una autodeterminación por todos los medios, principalmente en cuanto a los que concernían a la Independencia y la Libertad nacional, fue una motivación transversal para Mariano Picón Salas. Fue uno de los mayores lectores de Andrés Bello, realizando finísimas lecturas sobre su obra respecto a política internacional y principios jurídicos. De esta forma reivindicó a su compatriota, rescatando en un pasaje de su obra su gran nivel intelectual, en parangón con las voces más selectas del mundo europeo, y sobre todo salvando la afición que tenía Bello por el conocimiento indígena y criollo, que lo llevó a posicionarse como antípoda de Domingo Faustino Sarmiento. Bello, así como Picón Salas, rescataba en el saber supranacional (arriba pero también antes de las naciones modernas), una mirada subalterna con el poder de construir nuestros conocimientos.

En el ensayo titulado *Intuición de Chile* (1933), Picón Salas ya se presentaba con el espíritu humanista y pedagógico que conoció en nuestro país, y que veía permeado en cada uno de los aspectos de esta Nación gracias a su sólida institucionalidad. En una parte de aquel ensayo también aparecen problemas transversales de la historia nacional y regional; una inquietud todavía presente en la misión institucional del MAC: "De la ciudad hacia el campo, por la línea del 'longitudinal', irradia todo movimiento. Pero como este esfuerzo de pueblo aislado que debió a la obligada influencia de su soledad instituciones y formas políticas a que todavía no llegaban otras naciones del Continente; como creó un Estado mientras otros países estaban aún en el combate con la Naturaleza y las fuerzas telúricas, acaso puede surgir aquí, de entre las reflexiones de esta hora de prueba, la gran idea histórica, la única que puede incorporar nuestros pueblos desunidos a la economía y la cultura mundial: la idea ecuménica indoamericana que ya para nosotros no es sueño de visionarios, sino la única posibilidad de vivir"[8].

Es por ello que Mariano Picón Salas, a su llegada a Venezuela, empezó a organizar las "misiones pedagógicas chilenas", con una férrea convicción de que el grado de institucionalización de Chile lo caracterizaba como un país fiable para constituir una Escuela de Bellas Artes, una de Artes Aplicadas y un Instituto Pedagógico (a lo largo de las tres misiones). Para Picón Salas, la "exportación de intelectuales" cubría un déficit que en Venezuela era evidente; estas idas y vueltas de extranjeros latinoamericanos eran naturales en su pensamiento. Es acá donde nos detenemos: el proceso de industrialización e institucionalización estatal demandaba el desarrollo paulatino de organismos que aglutinaran los servicios y saberes del pueblo, cada uno más complejo que el anterior. Escuelas, como las que realizaron estos pintores e intelectuales nacionales, son la base de una tradición que había que desarrollar en el país caribe, y que para ese entonces en Chile estaba pronta a cumplir 100 años.

Respecto de estos dos factores, modernización (relacionada a la industrialización) y la institucionalización (relacionado con el crecimiento de la Universidad), la descripción del trabajo de Armando Lira en Caracas es elocuente para hacerse una idea de la importancia de esta experiencia pedagógica en la consolidación de la Escuela de Artes Aplicadas, con la relevancia que tenían sus académicos como nuestro fundador Marco Bontá: "Una actividad de suma importancia y trascendencia para el futuro de las artes aplicadas de la nación es la creación de los Talleres Nacionales de Industrias Artísticas, proyecto presentado por mí al Gobierno y que ha sido aprobado y funcionaba como una nueva sección de la Escuela de Artes Plásticas. La finalidad principal de estos talleres es la de resolver el problema de las relaciones de dos actividades de diferente naturaleza: la artística y la económica, en atención a este propósito esta nueva Sección ofrece: servicios destinados a la colaboración que el artista puede prestar para satisfacer las aspiraciones de comodidad y buen gusto en materia de trabajos complementarios de la arquitectura, de la jardinería y de la realización de obras de decoración interior, etc. 2° Ofrece la oportunidad de que los alumnos puedan realizar prácticas de taller que les aseguren su formación profesional en las diversas especialidades estudiadas; que les permita lograr un porvenir económico y, en consecuencia, un bienestar. Estos talleres, además, oficialmente están llamados a sentar normas a seguir, tanto oficial como particular, a fin de emprender actividades artístico-económicas en el aspecto industrial y comercial, en la capital y los Estados Federales"[9]. Es así como en Venezuela se fundaron instituciones de formación artística y educativa, bajo la guía del maestro Picón Salas, tomando como referencia a nuestro país.

Pero en Chile el gran ausente era la extensión cultural. El Instituto de Extensión de Artes Plásticas fue creado en 1945 durante el Rectorado de Juvenal Hernández Jaque, como otros institutos de investigación, con el fin de coordinar instituciones universitarias como el Museo de Arte Popular Americano (MAPA) y los espacios expositivos que se fueron creando en la Universidad de Chile, entre ellos, el Museo de Arte Contemporáneo. Su primer director fue Marco Bontá, quien impulsó el organismo a su regreso de Caracas. Además, el IEAP se planteó como un articulador de varias exposiciones que no necesariamente tenían que funcionar en las dependencias universitarias, puesto que el rol de la Universidad de Chile –y por lo tanto del IEAP– era fuertemente estatal[10]. Si bien la figura de Juvenal Hernández es fundamental para este impulso extensivo, es importante destacar el trabajo de apoyo intelectual y de representación internacional que tuvo el poeta Pablo Neruda, así como la función que desempeñó la destacada pedagoga y escritora Amanda Labarca en la dirección del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad entre 1949 y 1955.

Desde principios del siglo XX, y según declaraciones de Marco Bontá, en el contexto de la Generación del 13 ya se discutía la posibilidad de generar una institución que se consagrara al arte de producción actual, no solo de autores que producían con un nivel de circulación más o menos estable, sino también a artistas en etapa formativa. De este modo, desde que asumió cargos relevantes dentro de la Universidad de Chile, Bontá se abocó a la creación del Museo de Arte Contemporáneo. Un museo de arte que se enfocaba a las disciplinas de las bellas artes, pero que también integró artes "útiles" o "aplicadas", donde el grabado y el arte textil alcanzaron gran relevancia a través de muestras como la del artista francés Jean Lurçat en 1954.

El MAC, como obra de Marco Bontá, no habría podido existir sin el apoyo que vivió la Universidad desde la llegada de los Gobiernos Radicales (1938–1952). Especialmente el impulso que obró la presidencia de Pedro Aguirre Cerda desde 1938 a 1941, donde su lema "Gobernar es Educar" se transformó en un programa de facto, con implicaciones que llegaron a la Universidad valorando el rol formativo de la extensión. Es así como se crearon nuevas unidades y se complejizó la estructura institucional para colaborar con los procesos de aprendizaje. Lo anterior, por supuesto, repercutió en el rol docente del MAC. Este rol de democratización educativa que encontramos en Bontá, encuentra sustento en las siguientes declaraciones a la prensa: "Para

una fecha próxima su Director piensa iniciar en los espaciosos talleres adyacentes a las salas de exposiciones, una Academia para la enseñanza y difusión de las Bellas Artes entre los hijos de los obreros de la Quinta Normal, como medio de levantar el nivel cultural de nuestra clase trabajadora que está ávida de conocer algo del arte de los artistas de su país"[11].



Marco Bontá, director del Museo en una de sus salas. En: *Revista de Arte* (8): 19.
Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957.

TIEMPO

Es así como el MAC ha vivido distintas transformaciones. Se inició como un museo donde casi 120 artistas chilenos, en su mayoría, expusieron entre una a cinco piezas en su inauguración con la posibilidad de venderlas y reponerlas para la institución. Así, varias de ellas fueron adquiridas por la universidad, otras tantas no se les conoce paradero cierto, pero la dinámica de entrada y salida de obras desde el comienzo propuso al MAC como una institución iniciática, es decir, donde los artistas partían su carrera. Es un museo de arte joven, por lo tanto experimental en la mayoría de sus procedimientos de producción. Esto, concatenado con su profunda localidad, lo define a contrapelo de las piezas más emblemáticas de los artistas representados. En muchos casos, siendo depositarios de distintos momentos de su quehacer.

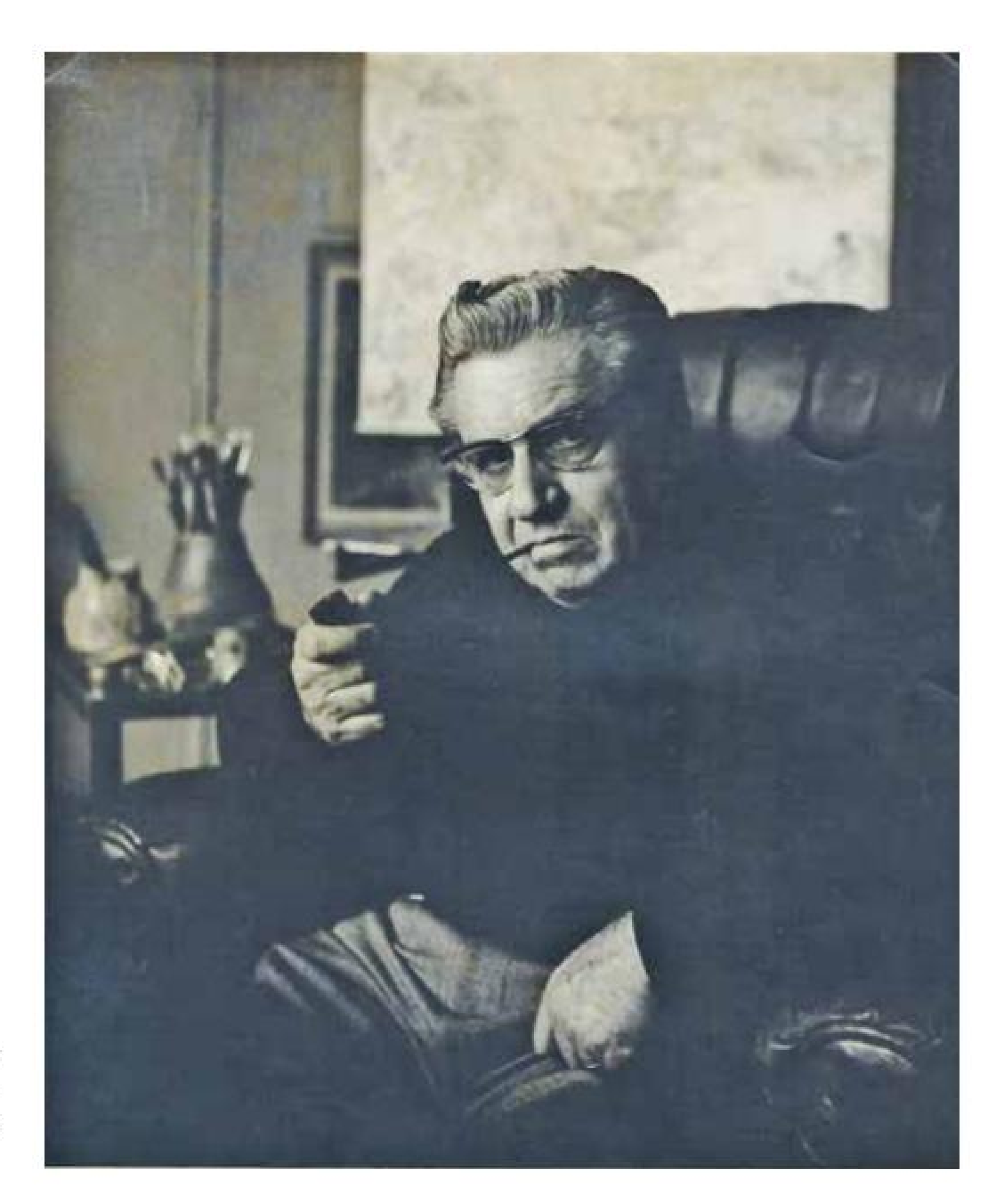
El MAC, desde el campo cultural, cumple la función de conservar las obras de arte producidas durante el siglo XX chileno, latinoamericano e internacional. La colección se conformó con alrededor de 150 piezas y hoy su número llega a cerca de 3.000; además de un archivo documental y una biblioteca. El Archivo se muestra como uno de los depósitos más interesantes de documentación sobre arte chileno contemporáneo, salvaguardando para investigadores el patrimonio escrito, de publicación privada y pública, de varios autores con la institución y otros organismos de Chile y el mundo. Dentro de sus misiones más importantes está la

de reforzar el trabajo multidisciplinario en las artes visuales, estando a la vanguardia del ingreso de nuevos lenguajes contemporáneos, produciendo y reformulando conocimiento, así como divulgándolo. Además, y particularmente, el Museo se plantea como una plataforma para relevar la producción actual pero siempre ligándola con su devenir histórico, siendo una promesa de tiempo, un retruécano temporal que vuelve y regresa sin limitantes ni prejuicios.

Para cumplir esta misión es necesario no sólo la labor expositiva, sino además, activar las muestras con actividades que complementen a las piezas en su diálogo con la comunidad. Hoy el Museo funciona con áreas particularmente definidas para cumplir esta tarea que intenta cubrir todos los ámbitos de la sociedad, además de los deberes propios de cualquier institución de estas características; pasando por las unidades de Programación y Producción, Conservación y Documentación, Educación, y Comunicaciones, hasta unidades mediales como Anilla Cultural y administrativas como la Coordinación Económica y Administrativa. A ellas se incorpora la Corporación Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, que nace en 1996; una organización filantrópica, que ayuda en la sustentabilidad de la actividad del Museo.

"Alcanzar al tiempo y sobrepujar a la tradición"[12] es una frase que, según Juvenal Hernández, define el espíritu de los artistas nacionales; la cual hoy más que nunca expresa la identidad de nuestros creadores desde un pasado que estimula el recorrido del futuro. La creación de este catálogo abre la posibilidad para que investigadores y público especialista indague en las capas más profundas de las obras, sin escindir de su relato original; además de tener un contexto global de lo que entendemos por la vida y el recorrido de estos objetos, posiblemente imperecederos, que son las obras de arte.

Es así como se pueden leer antecedentes locales para el MAC que, a partir de un conocimiento cotidiano, del aula o del pasillo, pudieran llegar a generar una institución por todos lados compleja y telúrica, que evoluciona dependiendo de su período y la producción de los artistas. Guillermo Sucre, prologador del libro que compila la obra de Mariano Picón Salas, utiliza una cita fundamental para reflexionar su pensamiento cultural: "la creación no define sino transfigura"[13]. Pensar esta máxima como un marco epistemológico que se expandió por los pasillos del MAC, como principio de contemporaneidad nacional y regional, procura el programa ideológico de Marco Bontá y define la misión institucional del museo. Un museo que se presenta como contenedor, promotor y conservador del arte chileno del siglo XX.



Marco Bontá. En: Fondo Fotográfico y Audiovisual, caja F.4, carpeta 074. Fondo Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

1 Antes que todo quiero agradecer a las personas que guiaron de una u otra manera la creación de este texto. Particularmente a Francisco Brugnoli, director del Museo; Pamela Navarro, conservadora del MAC; Roberto Amigo, historiador del arte latinoamericano; y finalmente, a Camila Sánchez, asistente de investigación. Y en general a todas y todos los trabajadores del Museo de Arte Contemporáneo. Por último estas palabras que titulan el siguiente ensayo, que con elocuencia perfilan la misión del MAC, pronunciadas por Juvenal Hernández Jaque. **2** GONZÁLEZ, Eugenio. Andrés Bello y la Universidad de Chile. En: *Andrés Bello*. Por Eugenio González "et al". Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1966, pp. 15–16. **3** Hay que recordar que en su decreto fundacional se establecía que bajo su tuición estaba el Instituto Nacional (1913), lugar de formación superior, el cual contaba con un Rector Delegado, nombrado por la Universidad. **4** BELLO, Andrés. Discurso pronunciado por el Sr. Rector de la Universidad, D. Andrés Bello, en la instalación de este cuerpo el día 17 de setiembre [sic] de 1843: Instalación de la Universidad. *Revista Anales de la Universidad de Chile* (7): 139–159. Universidad de Chile, 1998. **5** BERRÍOS, Pablo; CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910–1947)*. Santiago de Chile, Estudios de Arte - Departamento de las Artes, Universidad de Chile, 2012, p. 163. **6** Respecto a este punto, el retorno de los becarios a la Escuela no fue del todo fácil. Varios de ellos se fueron con compromiso de contrato una vez que hubiesen regresado, acuerdo que no fue cumplido por el decanato que asumió, generando un descontento entre los profesores más jóvenes y los estudiantes. Lo anterior, provocó una toma de la Facultad en 1931 que habilitó plazas académicas. Entre quienes llevaron estas protestas estuvo Hernán Gazmuri, maestro de Roberto Matta y Lily Garafulic, a quien se le atribuye ser uno de los introductores de la modernidad. Sin embargo, sus clases de pintura no estuvieron exentas de polémica, lo cual lo retiró del taller de Pintura en 1934. Véase: Catálogo exposición *Hernán Gazmuri. Pionero de la Modernidad*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1994. **7** PICÓN SALAS, Mariano. *Viejos y Nuevos Mundos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983, p. 5. **8** PICÓN SALAS, Mariano. *Viejos y Nuevos*..., p. 230. **9** Armando Lira a Romano de Dominicis (Decano Facultad de Bellas Artes), Caracas, 15 de agosto de 1949. En: Subfondo Correspondencia, COR 1945–1949 R, 053.1–053.3. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **10** Ejemplo de ello es la exposición *De Manet a nuestros días*, organizada por el Instituto, pero realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1950. Una muestra clave para entender la fuerza de este organismo y la llegada de las primeras colecciones internacionales de arte europeo. **11** VILA, Waldo. Recuerdo y permanencia del museo. *Revista de Arte* (8): 22. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957. **12** HERNÁNDEZ, Juvenal. Palabras del Rector de la Universidad Sr. Juvenal Hernández. En: Catálogo exposición *Inauguración Museo de Arte Contemporáneo*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, 1947, [s.p.]. **13** PICÓN SALAS, Mariano. *Viejos y Nuevos*..., p. XL.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
HITOS FUNDACIONALES

1899 CHILE
NACE MARCO BONTÁ
Pintor y grabador, fue Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (IEAP) y fundador del Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

1901 VENEZUELA
NACE MARIANO PICÓN SALAS
Primer profesor de Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes e impulsor de las Misiones Pedagógicas en Caracas.

1903 CHILE
NACE ARMANDO LIRA
Premio Nacional de Pintura en Venezuela y uno de los iniciadores de las Misiones Pedagógicas en Caracas.

1904 CHILE
NACE PABLO NERUDA
Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, más conocido como Pablo Neruda, obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1971.

1910 SEP
CREACIÓN PALACIO DE BELLAS ARTES
En el marco de las celebraciones del Centenario de la República se inauguró este edificio de carácter ecléctico a cargo del arquitecto Emilio Jequier. Inspirado en el Petit Palais de París, serviría como sede del Museo y Academia Nacional de Bellas Artes.

1920–1932
REVISTA CLARIDAD
Publicación de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH). Entre 1920 y 1926 tenía un perfil de temáticas sociales que cruzaban desde el arte hasta la política. Durante la dictadura de Ibáñez del Campo desapareció, para resurgir un período breve entre 1931 y 1932. Alcanzó a tener 140 números.

1936–1945
SEGUNDA GUERRA MUNDIAL
Principal conflicto bélico ocurrido en el siglo XX. Provocó uno de los mayores genocidios conocidos por la humanidad: el Holocausto. En términos geopolíticos, debilitó la supremacía Europea en Occidente, y ubicó a Estados Unidos y a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas como las principales potencias del mundo.

1936 CHILE
ESCUELAS DE TEMPORADA
Inician sus actividades con la Escuela de Verano de Santiago y se continúan realizando hasta la actualidad. Promueven la difusión del conocimiento artístico, literario, científico, técnico, etc., y atrajeron el interés de estudiantes y profesores de todo el continente.

1937
ADQUISICIÓN DE "EL PARTENÓN" POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE
Edificio diseñado por Fermín Vivaceta, ubicado en el Parque Quinta Normal de la ciudad de Santiago. Actual sede del Museo de Ciencia y Tecnología.

1938–1952
GOBIERNOS RADICALES
Gobiernos disímiles enfocados en el desarrollo de la cultura nacional y los primeros programas de masificación de la educación. Las administraciones van desde la izquierda partidaria con Pedro Aguirre Cerda (1938–1941), pasando por Juan Antonio Ríos (1942–1946), hasta Gabriel González Videla (1946–1952) gobierno cercano a la derecha que inició una conocida persecución al Partido Comunista.

1942
CENTENARIO UNIVERSIDAD DE CHILE
La celebración incluye congresos científicos, ciclos de conferencias, exposiciones, concursos, conciertos y muestras de los artistas más relevantes.

1945
CREACIÓN INSTITUTO DE EXTENSIÓN DE ARTES PLÁSTICAS
Creado con fines investigativos como otros institutos en la Universidad bajo la rectoría de Juvenal Hernández. Se transformó en motor cultural a nivel país. El primer Director del IEAP fue Marco Bontá.

1947 AGO
INAUGURACIÓN MAC
Apertura del MAC en "El Partenón" de Quinta Normal, con la presencia de su director Marco Bontá, el rector de la Universidad de Chile, Juvenal Hernández, y el ministro de Educación de la época, Enrique Molina.

1947–1961
MARCO BONTÁ, DIRECTOR DEL MAC
Se traspasa la administración del MAC a la reestructurada Facultad de Ciencias y Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Inicialmente la Junta Directiva fue presidida por Bontá (1947–1948), posteriormente, será el único director de la institución.

1949
EXPOSICIÓN CENTENARIO ESCUELA DE BELLAS ARTES
Organizada por el IEAP.

1949
EXPOSICIÓN DE PINTURA CONTEMPORÁNEA CHILENA
Realizada en La Serena y organizada por el IEAP. Corresponde a las actividades de difusión que son parte de la Escuela de Primavera de Amanda Labarca.

1950
EXPOSICIÓN PINTURA FRANCESA CONTEMPORÁNEA DE MANET HASTA NUESTROS DÍAS
Realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en colaboración con el IEAP.

1955
EXPOSICIÓN DE PINTURA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA
En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, donde además se exponen obras de artistas chilenos ejecutados en Colombia.

1958
PANORAMA DE LA PINTURA CHILENA
En el MAC de Quinta Normal, en el marco de la XXIII Escuela Internacional de Verano de Santiago. Bontá dona 75 piezas de grabado al MAC, que se exhiben en esta muestra.

1958
EXPOSICIÓN PINTURAS Y GRABADOS DE ARTISTAS PERUANOS
En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en colaboración con el IEAP.

1959
EXPOSICIÓN GRABADOS DE CARLOS HERMOSILLA ÁLVAREZ
En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en colaboración con el IEAP.

1959 JUL
IV SALÓN DEL GRUPO DE ARTE MODERNO RECTÁNGULO
Realizado en 1959 en el Patio Oriente de la Universidad de Chile en colaboración con el IEAP.

1959
EXPOSICIÓN GRABADOS DE KÄTHE KOLLWITZ
En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en colaboración con el IEAP.

1842

1842 SEP
FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE CHILE
Andrés Bello inicia una larga tradición de labor republicana, donde el conocimiento se pensaba como una punta de lanza para el cambio social y la introducción de nuevos valores laborales.

1843–1865
RECTORADO ANDRÉS BELLO
Durante su período se crean las primeras unidades académicas vinculadas al Instituto Nacional, donde se impartían las clases. El rol académico de la Universidad estaba concentrado en el desarrollo del Estado.

1849 MAR
FUNDACIÓN ACADEMIA DE PINTURA
Esta Academia posteriormente irá incorporando otras disciplinas. Su primer director fue el pintor italiano Alejandro Ciccarelli (1810–1879).

1867–1883
RECTORADO IGNACIO DOMEYKO
El rectorado del científico polaco creó las unidades de formación dentro de la Universidad, definiendo las primeras carreras.

1886
NACE BORIS GRIGORIEV
Pintor y diseñador gráfico ruso, profesor de la Escuela de Bellas Artes en Chile y jurado del polémico *Salón Oficial de 1928*.

1927–1931
PRESIDENCIA DE CARLOS IBÁÑEZ DEL CAMPO 1ER PERÍODO
Carlos Ibáñez del Campo venció en una elección sin otro competidor. Su gobierno sin participación partidaria, tuvo un sesgo eminentemente autoritario y populista. Se enfocó en una política desarrollista y de enfoque social a la clase media.

1928 JUL
SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES
Polémico Salón. La prensa conservadora de la época apunta sus críticas a Boris Grigoriev, influyente profesor de la Academia de Bellas Artes.

1929 DIC
CREACIÓN FACULTAD DE BELLAS ARTES
Tras la aprobación del Estatuto de la Universidad de Chile.

1931–1952
GESTIÓN AMANDA LABARCA
Entre estos años, esta destacada educadora y feminista chilena integró el Consejo Universitario. Además fue Directora del Departamento de Extensión Cultural (1949–1955), creando las Escuelas de Temporada.

1933–1953
RECTORÍA JUVENAL HERNÁNDEZ
Durante 20 años como Rector de la Universidad de Chile, promovió la investigación, la cultura y las artes. Abrió gran cantidad de institutos y facultades universitarias, también el Museo de Arte Contemporáneo.

1936 VENEZUELA
MISIÓN PEDAGÓGICA CHILENA
Mariano Picón Salas, a su retorno a Venezuela, invita a un grupo de intelectuales chilenos a ayudarlo en la renovación de la educación en su país. El grupo es integrado por Eugenio González, Juan Gómez Millas, Armando Lira, Óscar Vera, entre otros.

1945 NOV
GABRIELA MISTRAL, PREMIO NOBEL DE LITERATURA
Primer Premio Nobel de Latinoamérica.

1946
EXPOSICIÓN DE ARTE CHILENO EN COLOMBIA
Salones de Exposición de la Biblioteca Nacional en Colombia.

1946–1952
PRESIDENCIA DE GABRIEL GONZÁLEZ VIDELA
Gobierno presidido por el Partido Radical.

1947

1947 FEB
INAUGURACIÓN SALÓN OFICIAL IEAP
Organizado por el IEAP de la Universidad de Chile en Chillán y Temuco.

1947 ABR
CREACIÓN DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL ESTADO
Creación de la UTE, universidad estatal que es resultado de la fusión de diversas escuelas politécnicas que respondían al Ministerio de Educación a lo largo del país, entre ellas, la Escuela de Artes y Oficios (EAO). Tras el golpe de Estado su sede central pasó a ser la Universidad de Santiago de Chile (USACH).

1947 JUL
COMITÉ DE HONOR DEL MAC
Comité integrado por J. Raimundo Del Río, Maximiliano Errázuriz, Héctor Orrego Puelma y María Tupper de Aguirre.

1950
CANTO GENERAL
Pablo Neruda publica su obra emblemática.

1950
EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DEL PINTOR EMILIO PETTORUTI
Realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en colaboración con el IEAP.

1952–1958
PRESIDENCIA DE CARLOS IBÁÑEZ DEL CAMPO 2DO PERÍODO
Obtiene la mayoría de los votos no sólo por su convincente discurso populista, sino además, por el rendimiento político que obtiene con la legalización del voto femenino en elecciones presidenciales y parlamentarias en 1949.

1952
EXPOSICIÓN PINTURA, DIBUJOS Y GRABADOS CONTEMPORÁNEOS DEL BRAZIL
Realizada por el IEAP en el MAC.

1954
EXPOSICIÓN TAPICERÍAS, PINTURAS Y CERÁMICAS DE JEAN LURÇAT
Exposición de este artista francés en el MAC.

1955
EXPOSICIÓN DE MARCO BONTÁ
En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile.

1959
EXPOSICIÓN DEL GRUPO RECTÁNGULO
En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile con motivo del IV aniversario de la fundación del Grupo Rectángulo.

1960
EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DE ARMANDO LIRA
En la Sala de Exposiciones del IEAP.

1960
EXPOSICIÓN ANTOINE BOURDELLE
Homenaje del IEAP al maestro escultor, con presentación del Decano Luis Oyarzún y realizado en el MAC.

1961
EXPOSICIÓN CON MOTIVO DE LA VISITA DE ROBERTO MATTA A CHILE
En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, 29 artistas exponen con motivo del viaje del artista a Chile.

1961
EXPOSICIÓN COLECTIVA DE JOSÉ BALMES, GRACIA BARRIOS, EDUARDO MARTÍNEZ BONATI Y ALBERTO PÉREZ
En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en colaboración con el IEAP.

1962

1962
EXPOSICIÓN DE PINTURA AMERICANA CONTEMPORÁNEA
Realizada en MAC y la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación.

LA CONFORMACIÓN DE LA COLECCIÓN MAC: PRIMEROS 15 AÑOS. DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN

PAMELA NAVARRO

DESDE EL AÑO 2012 SE DESARROLLÓ LA INVESTIGACIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS PARA EL CATÁLOGO Razonado, que significó revisar la colección desde la misma institución y desde fuera de ella, no solamente desde un ámbito material sino también desde la filiación de sus autores al Museo y la Universidad, las condiciones contextuales de producción de las obras, los alcances críticos y su inscripción en la Colección MAC. Este trabajo de interiorización sin precedentes partió con la premisa de que la historia de un museo es la historia de su colección. Desde ahí, entonces, es que se realizaron los esfuerzos para obtener la mayor cantidad de miradas respecto a la Colección y develar así su relación o inscripción en la historia del arte chileno y en la historia de la Universidad de Chile.

Gran parte de las obras de la Colección del MAC fueron adquiridas mediante donaciones, concursos y otros mecanismos muy escasamente documentados y carentes de un protocolo específico. Sobre ese conocimiento el Museo ha implementado proyectos de investigación con objetivos puntuales para rescatar, ordenar y clasificar la información de su Archivo que proporcionarían antecedentes a la Unidad de Conservación y Documentación del Museo (UCD), para administrar, documentar e investigar las piezas de la Colección en el contexto de las nuevas exposiciones del patrimonio MAC, que se sucedieron a la llamada Refundación del MAC el año 2005. En el marco del desarrollo de la Refundación MAC se realizó, entre otras actividades, la restauración del edificio de Parque Forestal que posibilitó contar con salas exclusivamente para la exposiciones de Colección. No obstante, el MAC ha seguido una línea coherente de proyectos de conservación y de exhibición de colección desde principios de los años 90.

Entre los proyectos implementados, cabe mencionar que el año 2007 y 2008 se trabajó en la recuperación de los documentos que la UCD almacenaba, referentes a la administración histórica de la institución y que habían quedado recluidos a contenedores guardados en depósito producto de las reparaciones iniciadas en la sede de Parque Forestal del MAC, el año 2004. Esta reparación obligó al traslado de todas las actividades del museo al edificio de Quinta Normal, que es actualmente la segunda sede del MAC. Estos documentos fueron desencajonados, limpiados y nuevamente trasladados de vuelta al nuevo espacio destinado para almacenar la documentación y biblioteca, en el tercer piso de la sede Parque Forestal. Este proyecto fue llamado "Investigación del Fondo Documental MAC: 1947–1968", y logró difundir parte de la documentación relacionada con las actividades del MAC desde su fundación hasta la celebrada exposición *De Cezanne a Miró* (1968), a través de una línea de tiempo de consulta virtual que recorre la historia del MAC y sus actividades mediante documentación digitalizada disponible para su descarga gratuita a través de la web del Museo.

Posteriormente, y en el marco del proyecto "Chile Arte Experimental. Patrimonio de los años 70 y 80", con el que el MAC celebró el Bicentenario de la Independencia de Chile el año 2010, se inició de forma sistemática

la actualización de todos los documentos legales de posesión efectiva de las obras del Museo en concordancia con las nuevas leyes y estándares nacionales e internacionales que consideran derechos de autor, derechos de reproducción, certificados de autenticidad, etc. El Departamento de Jurídica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile fue quien asesoró la redacción de los documentos adecuados. En dicha ocasión cerca de 70 artistas donaron (o en su defecto los familiares herederos) a la Colección del MAC obras representativas de la producción de esa época, realizada en su mayoría fuera de la institucionalidad que estuvo intervenida durante la dictadura.

A partir del año 2015, gracias al proyecto "Tratamiento Integral de la serie Colección del Fondo de Archivo del Museo de Arte Contemporáneo", se implementó una base de datos en la que fueron ingresados todos los documentos correspondientes a las adquisiciones de 401 obras adquiridas de manera individual y 433 obras recibidas como donaciones o traspaso interinstitucional (grupal o colectivo), de un total de 2.639 obras pertenecientes a la Colección MAC. El material catalogado representa la totalidad de los documentos de adquisición existentes en el Fondo Colección (Histórico) del Museo. Los documentos que componen este fondo histórico de la Colección fueron creados entre 1945 y 1998. Quedaron excluidos de dicho trabajo los documentos posteriores que son parte del archivo activo (en condición de aumentar y modificar) y aquellas obras de las que no se posee documentación que acredite su adquisición, como ocurre con algunas de las adquiridas en los primeros años del MAC. La Colección del MAC asciende hoy a cerca de 3.000 piezas *in crescendo*.

A partir del levantamiento de documentación generada por los proyectos anteriores se descubrieron antecedentes útiles que permitieron y posibilitarán nuevas investigaciones para reconstruir la historia de la conformación de la Colección y dilucidar las decisiones o políticas institucionales de cada Dirección.

PRIMEROS 15 AÑOS

Por ello, para analizar los primeros 15 años de existencia del MAC, "el período Fundacional", que coincide con la Dirección del artista Marco Bontá (1949–1962), fue primordial revisar los primeros inventarios, los cuales fueron dos: el denominado "Inventario hasta 1952", fechado y firmado por Bontá el 16 de abril de 1953 y el "Inventario de 1961", documento firmado por Bontá y fechado en diferentes meses, de acuerdo a las colecciones o "secciones": Sección Artes Aplicadas y sección Esculturas, ambas fechadas el 16 de octubre de 1961; Sección Grabados y dibujos, el 12 de diciembre de 1961; y Sección Pintura, el 14 de diciembre de 1961.

Junto a estos documentos, es posible contar con otras fuentes para la consulta de las obras fundacionales de la Colección del MAC, ejemplo de esto es el catálogo de la Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo, publicado el 16 de agosto de 1947. El documento incluye la nómina de los artistas participantes, pero no las obras, por lo que es necesario de refrendar con la prensa de la época, los registros fotográficos y otros documentos administrativos presente en el Archivo Institucional MAC. Esta información ha permitido individualizar algunas de las primeras piezas que hoy siguen en el acervo del Museo, este material fue fundamental para la investigación que dio soporte a la exposición *Colección MAC: Fundacional* inaugurada en julio de 2016.

En el inventario de 1953, el MAC contaba con 52 pinturas (información que se extrae de dos nóminas que coinciden, no formalmente pero sí en cantidad de obras y artistas), 13 esculturas, 1 esmalte sobre metal y 67 grabados (aunque presenta diferencias de artistas entre las dos nóminas existentes). Podemos conjeturar que esta predominancia del grabado responde al prolífico taller que Marco Bontá había logrado forjar en la Escuela de Artes Aplicadas, que tuvo a importantes discípulos como Pedro Lobos o Francisco Parada, y que se expandió a otras regiones, como lo hizo su discípulo Carlos Hermosilla, quien generó el importante taller

de Grabadores de Viña del Mar en la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad, y cuya obra, así como la de sus discípulos se integraron a la colección del MAC desde su fundación. Es posible entonces pensar que en su campaña por la concreción del Museo de Arte Contemporáneo Bontá hizo una gran gestión consiguiendo obras entre sus pares y estudiantes, además entre las redes de intelectuales relacionados a la Universidad de Chile, como es el caso de Pablo Neruda, quién donó obra de la mexicana María Izquierdo y del brasileño José Pancetti; y a través de la relación que tuvo Bontá con otros maestros y otras instituciones, como la Escuela de Artes y Oficios, en este caso podemos mencionar las obras del maestro Abelardo Araya.

En el transcurso de esos primeros años con motivo de exposiciones específicas, por ejemplo la del argentino Emilio Pettoruti (1950), la del francés Jean Lurçat (1954) y la de la alemana Käthe Kollwitz (1959), el MAC adquirió nuevas obras para su Colección. Sin embargo, se acrecienta de forma sistemática gracias a los certámenes, cuyas obras premiadas fueron "adquiridas con el fin de propender al incremento del Museo de Arte Contemporáneo y a la formación de museos provinciales con un fondo especial de adquisiciones"[1]. Ejemplo de esto, podemos encontrar la publicación de las siguientes obras acreedoras de premios de adquisición en el *LXVIII Salón Oficial de Artes Plásticas*, reproducidas en la *Revista de Arte* de 1957:

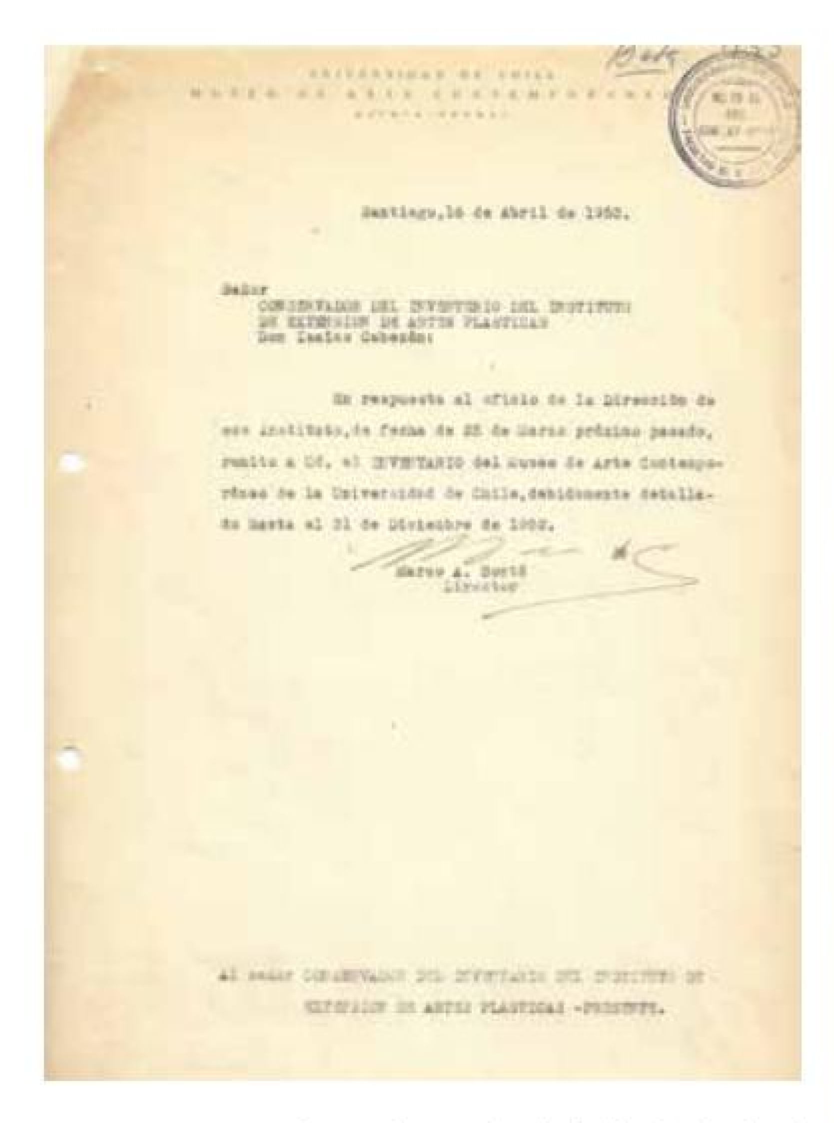
ANA CORTÉS ,"Naturaleza muerta en Mamiña". Premio de adquisición. Certamen Edwards
XIMENA CRISTI, "Balcón". Premio de adquisición Certamen Matte Blanco
JOSÉ BALMES, "Cocina de Campo". Premio de adquisición
RAÚL SANTELICES, "María Da Dolores". Premio de adquisición Certamen Van Buren
AIDA POBLETE, "Puente Loreto". Premio de adquisición
RAMÓN VERGARA, "Equilibrio en desequilibrio". Premio de adquisición
NEMESIO ANTÚNEZ, "Bicicletas". Premio de adquisición

Asimismo, en la revista antes mencionada, junto con relatar los hitos de los primeros diez años del museo se enlista bajo el título "Obras que pertenecen actualmente al museo de arte contemporáneo", la totalidad de 98 obras entre pinturas, dibujos, grabados, esmaltes, cerámicas y esculturas. Una suma menor a la constatada en el inventario de 1953, que da cuenta de una característica particular del MAC en sus primeros años, pues tras la revisión de algunos antecedentes en el Fondo Archivo Institucional MAC (FAIMAC), se descubrió que de acuerdo a los estatutos impuestos inicialmente para las obras participantes de la exposición inaugural del Museo en 1947, los artistas que quisieran exhibir sus obras de manera continuada podían hacerlo dejando tres obras en el MAC, las cuales se podían vender, siempre y cuando se repusieran y volviesen a dejar ese número de obras. La invitación de Bontá para la muestra inaugural implicaba que los artistas expusieran entre tres a cinco obras para la exposición inaugural. No tenemos claridad de cuándo se abandonó esta modalidad, sin embargo esto explica la diferencia de números en los inventarios y fuentes, y la detección de ausencias al revisar los inventarios. Ejemplo de esto son: *Niña Rosa*, Henriette Petit (óleo sobre tela), perteneciente actualmente a la colección del Museo Santa Rosa de Apoquindo o *La novia del viento*, de Samuel Román (terracota) hoy en la colección del Museo Nacional Aeronáutico y del Espacio.

Para el inventario de 1961, el documento impuesto por la Universidad de Chile da cuenta de una evolución en cuanto a la sistematización de los bienes nominados. No solo se indicaron título de obra y autor, sino también datos como dimensiones y técnicas. La nómina se había acrecentado significativamente, se separó por secciones y además se introduce con un "Resumen de las secciones de obras de arte" que detalla: I. sección pintura, 122 obras; II. sección escultura, 23 obras; III. sección grabados y dibujos, 184 obras; IV. sección de tapicería, 3 obras; V. sección de esmalte sobre metales, 13 obras; VI. sección de artes aplicadas, 33 obras. En total, 378 obras.

La siguiente dirección del MAC, a cargo del artista Nemesio Antúnez (1962–1964), generó un inventario que da cuenta del aumento de obras de artistas extranjeros a la Colección gracias a las gestiones de su director, entre las que contamos las bienales de grabado, cuyas primeras versiones se realizaron en el MAC. Herencia de ello es que la Colección del Museo sea casi en un 50% compuesta de grabados y obras gráficas. Sin duda se requiere un estudio exhaustivo para determinar los flujos y las políticas asociadas a la conformación de esta importante colección nacional, estudio que esperamos sea de interés de los estudiantes e investigadores que consultan el Archivo y visitan al MAC, cuyos aportes contribuyen a develar y enriquecer la información asociada a esta colección y a los artistas que forjaron esta institución.

Solo los antecedentes que dan vida al Museo de Arte Contemporáneo recorriendo sus 15 primeros años pueden generar vastas investigaciones que ligan la Universidad de Chile, nuestro país, América Latina y occidente, con una serie de obras que hace 70 años se albergan aquí bajo el sufijo de contemporaneidad. "Este edificio es un fiel reflejo del espíritu que ha animado siempre a los artistas chilenos, de alcanzar al tiempo y sobrepujar a la tradición, factores de tanta importancia para toda creación de arte rico y generoso de contenido", señaló el Rector Juvenal Hernández en su discurso de inauguración del MAC en el Partenón de la Quinta Normal. Sus palabras no pierden vigencia, y a pesar de los cambios de edificio, siguen reflejándose en el empeño colocado por una serie de personas durante décadas para que esa tradición siga siendo escarbada. En ello reside el principio del Museo de Arte Contemporáneo, que como museo universitario, se actualiza en su experimentalidad y se sostiene investigando en su historia mediante sus obras.



Santiago, 16 de Abril de 1953.

Señor
CONSERVADOR DEL INVENTARIO DEL INSTITUTO
DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS
Don Isaías Cabezón:

En respuesta al oficio de la Dirección de ese Instituto, de fecha de 25 de Marzo próximo pasado, remito a Ud. el INVENTARIO del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, debidamente detallado hasta el 31 de Diciembre de 1952.

Marco A. Bontá
Director

Al señor CONSERVADOR DEL INVENTARIO DEL INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS -PRESENTE.



Inventario 1953. Fondo Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

Inventario 1961. Fondo Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

1 Sobre las reglamentaciones del Certamen Salón Oficial de Artes Plásticas, véase: ESTE salón. *Revista de Arte* (11–12): 11–14. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957.

METODOLOGÍA: REGISTRO Y SELECCIÓN DE OBRAS, ARCHIVO DOCUMENTAL E INVESTIGACIÓN

MATÍAS ALLENDE
GONZALO ARQUEROS
FEDERICO BREGA
AMALIA CROSS
CLAUDIO GUERRERO
PAMELA NAVARRO

EL PRESENTE CAPÍTULO TIENE POR OBJETIVO DAR CUENTA DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN, EXPLICAR SUS distintas fases y etapas, exponer las metodologías y criterios utilizados, así como también reflexionar sobre las posibilidades que habilita la construcción de un catálogo razonado como una herramienta estratégica clave para el estudio y comprensión de una colección. De este modo, se expondrán las fases metodológicas implicadas en la construcción de este Catálogo Razonado en particular, pues cada institución debe buscar sus propios procedimientos debido a las necesidades y características específicas que se presentan en cada caso.

El proyecto Catálogo Razonado MAC se inició el año 2012 y se desarrolló hasta el mes de diciembre de 2015. El trabajo realizado durante estos cuatro años se puede agrupar en cinco etapas sucesivas y complementarias. En primer lugar, se comenzó con la etapa de registro y conservación de las obras de la Colección MAC. Una vez que finalizó el proceso de registro de la Colección, se dio inicio a la fase de selección de obras específicas para ser razonadas. En forma paralela al registro, se inició la etapa de orden, sistematización y descripción del archivo histórico del MAC para, posteriormente, comenzar el proceso de investigación de las obras seleccionadas. Por último, se desarrolló la fase de escritura, que incluyó la redacción de las entradas razonadas, su edición final, diseño y publicación, conformándose así el presente Catálogo Razonado de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo.

REGISTRO Y CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN

La fase de registro se extendió durante los dos primeros años del proyecto para las colecciones de escultura, artes aplicadas, pintura, fotografía y obras soporte papel (dibujo, collage, etc.). La primera parte del tercer año, se llevó a cabo para las colecciones de grabado y medios experimentales, que fueron abarcadas parcialmente debido a su gran volumen. Fueron, además, consideradas solo las obras de la Colección MAC donadas hasta el año 2012, excluyéndose los comodatos que alberga la Colección MAC[1].

El trabajo fue realizado por un equipo multidisciplinario de historiadores del arte, artistas visuales, fotógrafos y conservadores, contando en su desarrollo con más de 15 colaboradores.

Para la realización de estos trabajos se debió habilitar los depósitos de colección y laboratorios de restauración de ambas sedes del MAC, Parque Forestal y Quinta Normal, así como también salas de exhibición y otros espacios del Museo. Lo anterior, con el objetivo de desplegar con total seguridad las distintas colecciones para su estudio y revisión. Además, el equipo se trasladó a dependencias externas donde algunas obras permanecen en préstamo o comodato.

Las principales labores fueron corroborar los datos contenidos en el inventario: revisión y marcaje de número de inventario otorgado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y de números provisorios; títulos, autores, datas, inscripciones, timbres, etiquetas y firmas, de las que se tiene registro textual y fotográfico detallado. Asimismo, se realizaron fotografías de alta calidad para las piezas.

Gracias a este proceso, las obras además cuentan con un diagnóstico actualizado en cuanto a su estado de conservación; información relevante para los procesos de restauración iniciados durante el año 2015 para las exhibiciones de Colección programadas tanto en los espacios del MAC como fuera de él. Esta labor benefició también la documentación de las piezas, pues en el proceso de registro, junto con levantar y corregir la información asociada a las obras, se descubrieron nuevos datos relevantes para la investigación, tales como autoría, fechas y lugares de producción, títulos alternativos, además de inscripciones y etiquetas que ayudaron a contextualizar y conjeturar la procedencia de las obras. Dicha información pudo, con posterioridad, comprobarse con la documentación sistematizada en el Fondo Archivo Institucional MAC (FAIMAC).

En beneficio de la conservación y documentación, la información recogida se almacenó en un software de administración que permite agilizar la recuperación de los datos. Igualmente, se renovaron embalajes y contenedores de las piezas en los casos requeridos y se reorganizaron los depósitos, lo que permitió discriminar depósitos exclusivamente para colección y depósitos de obras en comodatos, generando información actualizada de planillas de ubicación para el óptimo manejo del acervo.

En esta misma línea, se realizó la gestión de derechos de autor de gran parte de las obras seleccionadas en este Catálogo Razonado, generando –junto al Departamento Jurídico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile– la actualización de actas de donación y autorizaciones de uso de imagen para difundir este valioso patrimonio en pleno acuerdo con los autores y titulares de los derechos de las obras de la Colección[2].

SISTEMATIZACIÓN DEL ARCHIVO

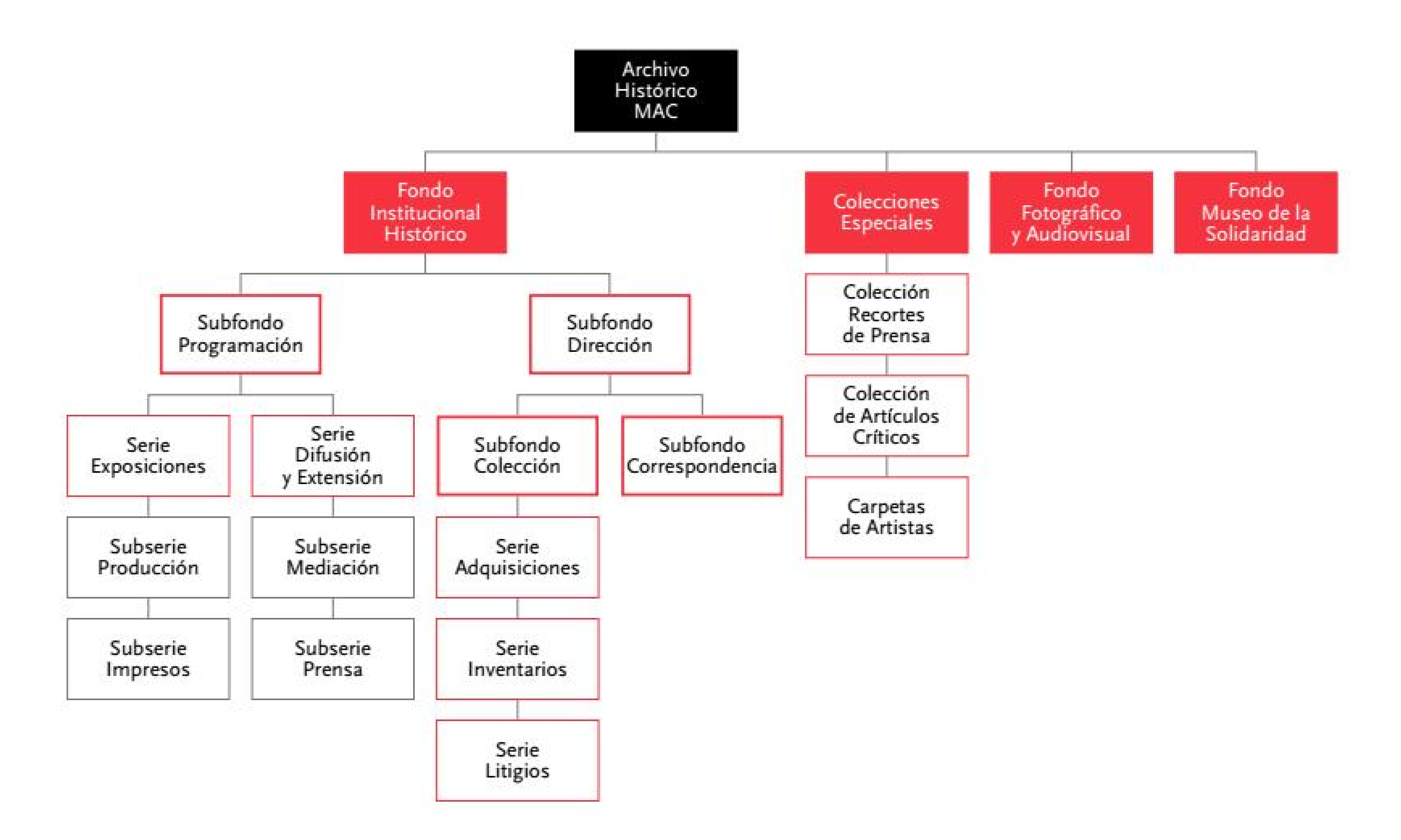
En mayo de 2012 el Archivo MAC inició un proceso integral de sistematización y racionalización de sus fondos documentales. El proceso de trabajo se inició con la limpieza mecánica y, en los casos en que fuera

necesario, el reordenamiento de la totalidad de documentos administrativos, de correspondencia, impresos históricos del museo y recortes de prensa. Esta primera relación directa con el material documental en su totalidad sirvió como índice inicial de la estructura interna del Archivo MAC, y funcionó como guía para establecer el alcance y los límites de los fondos que componen el archivo histórico.

Dado el gran volumen de material documental existente en el acervo, se estableció un límite temporal para determinar los que serían fondos históricos (en los que no se esperan nuevos ingresos), en contraposición con los que permanecen como fondos activos y cuyo material está en uso y crecimiento permanente. El criterio operativo e intelectual para establecer el corte temporal de los fondos históricos se funda en los cambios realizados en el esquema administrativo y ejecutivo del MAC a partir de la dirección de Rosario Letelier. Los fondos históricos, por lo tanto, contienen material de archivo que data desde 1942 hasta 1991, un período extenso en el que, si bien las funciones y alcances de la labor del MAC tuvieron numerosas variaciones, su estructura interna tuvo muy pocas modificaciones en términos administrativos.

El Archivo Histórico MAC preserva documentación no solo producida por el Museo, sino también de instituciones que estuvieron a cargo de coordinarlo y de otras organizaciones y espacios de exhibición que le estaban subordinados. Entre los primeros, figura el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile –fundado en 1945–, que es el principal ente productor de documentación desde los años previos a la fundación del Museo, incluyendo la tramitación de la fundación misma, hasta el año 1976. El IEAP (reemplazado por el Instituto de Arte Latinoamericano entre 1971 y 1973) era el organismo oficial de la Universidad de Chile a cargo de extensión, difusión y mediación artística en todo el país y de la coordinación de los museos y espacios expositivos universitarios (Museo de Arte Contemporáneo, Museo de Arte Popular Americano, y salas de exposiciones de la Universidad de Chile). Durante al menos los años 1945 y 1960, el grueso de los documentos de archivo que dan cuenta de

Fig. 1: Organigrama del Archivo Histórico MAC



la actividad interna y de la programación del MAC provienen de la Dirección del IEAP y, ocasionalmente, del Decanato de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad. El Museo mismo generó poca documentación interna o bien no tuvo una política estricta de archivo[3]. De todas formas, la documentación proveniente de la Dirección tanto del MAC como del IEAP da cuenta de una amplísima porción de la actividad artística chilena y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Tras la dirección de Nemesio Antúnez (1962–1964), el material de archivo generado por el MAC adquiere mayor presencia, y a partir de 1974 será el Museo el principal generador y conservador de documentos tanto administrativos como de programación, gracias al encarecido interés que tuvo en ello la señora María Carballal, encargada de la Unidad de Conservación y Documentación entre los años 1974 y 2006.

PROCESO DE SELECCIÓN DE LAS OBRAS

Una vez finalizado el grueso del proceso de registro, una siguiente fase del proyecto consistió en la selección de 251 piezas de la colección del MAC que conforman el presente catálogo para someterlas a un proceso de investigación, con el fin de construir una entrada razonada de cada una de ellas. El comité de selección lo conformó Pamela Navarro, Coordinadora de la Unidad de Conservación y Documentación del MAC y Coordinadora administrativa del proyecto Catálogo Razonado; Gonzalo Arqueros, Coordinador académico del Catálogo; y el resto de los integrantes del equipo de investigación, los historiadores del arte Matías Allende, Amalia Cross y Claudio Guerrero.

Este comité de selección revisó la Colección (consistente en cerca de 3.000 piezas) de acuerdo a la división interna del Museo, que contempla las subcolecciones de Artes aplicadas, Pintura, Dibujo y obras soporte papel, Fotografía, Escultura, Arte experimental y Grabado. Se consideró además el período comprendido desde los ingresos de obra a partir de la fundación del MAC en 1947 (con obras cuya data son anteriores a dicha fecha) hasta las obras ingresadas por la celebración del Bicentenario de Chile.

En las reuniones del comité de selección dedicadas a algunas de estas subcolecciones, se invitó a asesores externos que conocieran los procedimientos materiales, los conceptos específicos y la tradición histórica de cada disciplina, para así poder comprender y valorar las piezas de la Colección con mayor profundidad. Es así como se contó con la participación de Jaime León, Pablo Ferrer, Francisco González y Héctor León en las reuniones de selección de la subcolección de Pintura; Francisco Gacitúa y Luis Montes Rojas en las de Escultura; Jaime León en las de Dibujo y obras soporte papel; Montserrat Rojas en las de Fotografía; y finalmente, Hugo Rivera-Scott y Nelson Plaza en las de Grabado. El resto de las colecciones fueron supervisadas por el comité de selección y la dirección del Museo[4].

El criterio de selección contempló el objetivo de constituir un conjunto representativo de la colección del MAC a partir de una clasificación que considera la diversidad de valores artísticos e históricos presentes en cada subcolección. La valoración artística se determinó en base a la confrontación de los procedimientos materiales y conceptuales de cada obra con los diversos valores determinados por las disciplinas y tradiciones artísticas del arte moderno y contemporáneo en diferentes momentos históricos. Es así como se contempló el valor histórico de las piezas, determinados por factores diversos, tales como la relación de la obra con los relatos de la historia del arte, con diferentes contextos sociales y políticos de producción y recepción, así como con la historia de la Universidad, del Museo y de la conformación de la Colección. Asimismo, este criterio permitió evaluar las piezas de la Colección con otros relatos históricos que atañen al arte desde variadas dimensiones, como la historia de las imágenes, del gusto, y la historia regional e internacional durante el siglo XX.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

La metodología que se utilizó para llevar a cabo el proyecto de investigación de las piezas para el Catálogo Razonado consistió en abordar las obras seleccionadas desde tres fases complementarias: análisis formal, documentación de las piezas y estudio historiográfico. La primera aproximación a las obras fue a través de la información que ya había sido levantada en la fase de registro, a partir de la cual se pudo corroborar fechas e inscripciones, transcribir etiquetas de exposiciones y títulos alternativos, confirmar medidas y disponer de información fidedigna para comenzar un segundo nivel de la investigación desde una perspectiva disciplinar.

Para el análisis formal fue fundamental el conocimiento de las obras en vivo y su estudio en directo, lo que permitió obtener una mayor certeza de cómo habían sido realizadas, así como también un dominio más profundo respecto de la propuesta material o formal del artista y la realización correcta de descripciones pre-iconográficas. El trabajo directo con las obras y su manipulación por parte del equipo de investigadores, del equipo del MAC y de invitados especialistas (conservadores y artistas), produjo un efecto favorable para dimensionar la Colección del Museo como un universo, compuesto de conjuntos materiales y secuencias de estilo que dieron cuenta de las diversas morfologías de cada colección, sobresaliendo las características o los rasgos de las obras seleccionadas.

El proceso de investigación documental se realizó, principalmente, en el archivo del MAC, a través de la búsqueda en el Fondo Institucional Histórico y los Subfondos de Programación, Dirección, Colección y Correspondencia, además de otras colecciones especiales como Prensa y Carpetas de Artista, a partir de los cuales fue posible documentar y contextualizar las obras en sí mismas y en relación con la historia del Museo.

También se consultaron otras bibliotecas y archivos públicos y privados, con el objetivo de complementar las fuentes documentales. Entre ellos, el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda (CCPLM), Biblioteca y Centro de documentación del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Archivo y Biblioteca Nacional, Centro de Documentación Sergio Larraín García Moreno, las bibliotecas universitarias de la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile, y los archivos familiares de Mori, Guevara, Lira, Doudtchitzky, entre otros. Para realizar este exhaustivo trabajo de pesquisa se contó con un importante grupo de pasantes, estudiantes de pregrado y posgrado, que se sumaron al equipo de investigadores, cumpliendo un rol clave en la dinámica de investigación que permitió lograr un mayor alcance.

El estudio historiográfico consistió en rastrear las fuentes secundarias, buscar menciones específicas a las obras o al período en el que se inscriben dentro de la producción del artista. Lo anterior, para desarrollar fichas bibliográficas de las obras y, a partir de ese material, pensar de manera crítica su inscripción y consignación en los relatos de la historia del arte en Chile y Latinoamérica. Entender cómo han sido leídas las obras en distintas épocas y por diversos autores, constituye una parte esencial para su estudio y comprensión de su sentido estético en relación al espectador, al crítico o al historiador. Por otra parte, dicha labor significó –en términos concretos– la realización semanal de jornadas de trabajo para discutir al respecto desde la disciplina de la historia del arte. Dichas instancias se complementaron con otros diálogos, mediante la organización de reuniones con historiadores del arte de Latinoamérica como Roberto Amigo, Mariana Marchesi, Osbel Suárez y Felipe Scovino, entre otros, además del intercambio con los investigadores externos convocados para la redacción de las fichas razonadas.

El proceso de investigación culmina cuando los resultados obtenidos, a través de las metodologías desarrolladas, se vierten en la escritura y redacción de las entradas razonadas. Para ello, el equipo de investigadores

decidió ir avanzando en conjunto y de forma cronológica para generar cruces y complementar puntos de vista sobre ciertos procesos históricos, políticos y artísticos que afectan, transversalmente, a las obras. Fue en este proceso cuando se descubrieron hitos relevantes en la historia del arte, de la Colección y del Museo, en la medida que debía seguirse también la historia de la obra en el Museo, y la relación de este en la historia del arte o con el desarrollo artístico y cultural del país y la región.

REDACCIÓN Y EDICIÓN DE LAS FICHAS RAZONADAS

El diseño de la entrada razonada fue desarrollado en conjunto por el grupo de investigadores, teniendo como referencia varios instrumentos similares, catálogos razonados generados en América Latina y libros de análisis de obras capitales para la comprensión del arte del siglo XX, los cuales fueron adaptados a la variedad y tipología más precisa que presentan las piezas que componen la colección del MAC.

La entrada razonada es un instrumento de trabajo cuyo objetivo es el desarrollo de una descripción analítica de cada una de las piezas. Por lo tanto, posee una versatilidad suficiente como para dar cabida a la variedad formal de la Colección sin perder la uniformidad de su desarrollo. De este modo, se dividió cada entrada en una serie de campos convencionales para los datos básicos no analíticos que comprenden: nombres de autor y de obra, nombre alternativo de la obra, fecha de producción, técnica y medidas, número de inventario, procedencia, forma y año de ingreso a la Colección.

Para el texto que glosa la obra se estableció un régimen descriptivo o analítico que debe consignar sintéticamente todo el saber relativo a la obra (hasta la fecha de redacción del Catálogo Razonado), sus condiciones de producción, su estado de conservación y características (*pentimento*, repintes, retoques, roturas, entelado, re entelado, cambio de bastidor, restauraciones, etc.), su inscripción histórica y relación contextual, atribuciones de nombre, tema, autoría y el estado actual de la investigación específica, los antecedentes del ingreso de la obra a la Colección y su incidencia en la historia del MAC y –de ser pertinente– la incidencia del Museo en la obra del artista. Todo lo anterior, escrito en un tono susceptible de ser útil tanto al investigador como al público general, con cierta objetividad y claridad, evidenciando la complejidad de la tarea investigativa.

En las fichas, se incluye, además, la bibliografía que debe consignar fuentes de alta relevancia, específicas o generales, en las que se mencionan o desarrollan ideas sobre la obra y su autor, con un máximo de cinco. A esto, se agrega una breve reseña biográfica actualizada del autor. El texto admite un aparato de notas en las que se incluyen las referencias y fuentes bibliográficas utilizadas en la redacción de la entrada razonada.

En conjunto con los investigadores del MAC se invitó a una serie de redactores nacionales y extranjeros para desarrollar las entradas razonadas. Los redactores externos fueron seleccionados por el comité editorial, según la pertinencia de sus investigaciones en relación a la obra asignada. Una vez que se finalizaron las entradas, pasaron a edición, en términos de estilo y contenidos, por Gonzalo Arqueros, Coordinador de Investigación de la publicación.

Se puede sostener, luego de la descripción de la metodología utilizada, que un catálogo razonado –independiente de su naturaleza, o más bien, de las características de las piezas que estudia– es un ejercicio que pretende realizar una investigación centrada en las obras de una colección en particular. La descripción de las fases que configuran la totalidad del proceso del proyecto y de las metodologías que se utilizaron, per-

mite desprender una dimensión más profunda para el estudio disciplinar del arte, ahondando en aspectos técnicos, estéticos e históricos.

La necesidad y oportunidad de que las entradas razonadas fuesen escritas por investigadores de toda América Latina, permitió seguir un panorama regional altamente rico en los trabajos realizados y por realizarse. Si bien el MAC desde su fundación ha buscado tener relaciones fuertes con otras instituciones latinoamericanas, la contundencia actual viene aparejada a un interés epocal por la producción cultural de esta parte del mundo. Este proyecto, así como otros realizados en Chile y en países del continente, vuelven más fluido el diálogo, generan nuevos nexos y también alientan la insistencia en esas exploraciones.

Es fundamental comprender que el trabajo de un catálogo razonado es transitivo, y difícilmente está concluido o cerrado, pues progresa en la misma medida que avanza la investigación científica, documental, historiográfica y crítica sobre las obras. Si bien las obras se conservan en sus condiciones materiales determinadas, su relato o los relatos que se pueden tejer con ellas son consecuencia de un devenir histórico determinado; su condición de contemporaneidad las somete, a su vez, a una actualidad radical, o por lo menos eso se espera. Es por ello que, al mismo tiempo, se reconocen las limitaciones que pueden tener las entradas de este Catálogo Razonado, que no son monografías respecto a las obras ni buscan serlo. Al contrario, son puntos de acceso a la investigación para quienes quieran estudiarlas y enriquecer la vida de estas piezas en particular (y por qué no, de la Colección en general). Es de esperar, por lo tanto, que se generen actualizaciones de esta publicación ingresando nuevos datos, comentarios y correcciones, que con certeza serán necesarios y pertinentes en el futuro, complementándolas con nuevas entradas de obras que no se encuentran en esta publicación[5] y de las que están ingresando actualmente a la Colección.

Para finalizar, se debe reiterar la importancia de generar un análisis conservativo y de investigación de todas las colecciones nacionales, permitiendo su puesta al día respecto al discurso historiográfico y las necesidades de mediación, circulación y sociabilización de las piezas y los archivos, como patrimonio de todas las chilenas y chilenos.

---

1 Existen un par de excepciones que debían ingresar por el alto valor que representaban para la historia institucional del Museo, como es el caso de la obra de Lautaro Labbé. **2** Durante el período de trabajo, el equipo de Catálogo Razonado realizó la mayor cantidad de legalizaciones, contactando a todos los autores (o sus familiares) durante estos cuatro años, pero sin lograr completar el 100% de la Colección. Por lo anterior, en caso de percibir alguna herencia o tutelaje de autores del acervo del MAC y que no haya sido contactado por el MAC, se ruega acercarse a las oficinas del museo para la actualización de la documentación. **3** Cabe señalar que esta carencia es, necesariamente, materia de una investigación más cabal que forma parte del programa de investigación propuesto en este proyecto. **4** Todos los miembros de los comités de selección se desempeñan en tareas relativas a las artes visuales nacionales, ya sea en docencia en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, o como artistas, restauradores y curadores. **5** Esta ausencia producto de la selección, por cierto, no desmerece su valor. Esta publicación debe considerarse como una "muestra" acotada.

NOTAS DEL EDITOR

ESTAS NOTAS SON ADVERTENCIAS RESPECTO AL DISPOSITIVO ACÁ PRESENTE, CATÁLOGO RAZONADO: COLECCIÓN MAC. La construcción de esta herramienta y sus campos se hizo a partir de ciertas normas convenidas por el grupo de investigadores, en base a nomenclaturas normalizadas y a la estructura dispuesta por el Museo de Arte Contemporáneo para el manejo de su colección, a través de la Unidad de Conservación y Documentación.

A continuación se especifican algunas abreviaturas que serán recurrentes tanto en los textos como en las entradas razonadas de la publicación:

- AIAP Asociación Internacional de Artistas Plásticos
- APECH Asociación de Pintores y Escultores de Chile
- BRP Brigada Ramona Parra
- CAP Compañía de Aceros del Pacífico
- CRAV Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar
- DIBAM Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Chile)
- FAIMAC Fondo Histórico del Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo
- FECH Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile
- FRAP Frente de Acción Popular
- IAL Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile
- IEAP Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile
- IEM Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile
- MAC Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
- MAMBA Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
- MAM-RJ Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro
- MAM-SP Museu de Arte Moderna de São Paulo
- MAPA Museo de Arte Popular Americano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
- MHN Museo Histórico Nacional (Chile)
- MNBA Museo Nacional de Bellas Artes (Chile)
- MNHN Museo Nacional de Historia Natural (Chile)
- MOMA Museum of Modern Art (Nueva York)

NOMBRE DEL O LA ARTISTA

- Se consigna el nombre de nacimiento del o la artista, el nombre con que firmó en más ocasiones y en menor jerarquía seudónimos u otras variaciones.
- Se registra con lugar, país y fechas, el nacimiento y muerte del artista.
- Se indica "Sin data" en los casos que no se ha conseguido información.
- Se priorizó orden alfabético a partir del primer apellido y, en el caso de las carpetas de obras cuya autoría corresponde a varios artistas, se priorizó el nombre de la carpeta (ejemplo: Tren de la cultura), detallando a continuación cada uno de los autores.
- No se incluyeron obras que se desconoce su autoría.

NOMBRE DE LA OBRA

- Se constata en el idioma original y su traducción si fuese necesario.
- Se consigna el título original otorgado por el artista o en su defecto el más usado en la tradición, y entre paréntesis otras variaciones.
- Se indicará en una nota cuando el paréntesis, como signo de puntuación, sea parte del título.

FECHA DE PRODUCCIÓN

- Se consigna el año de ejecución de la obra y "Sin data" cuando no se tiene información.
- Se utiliza un guión para describir un período de ejecución de varios años (1944–1948), y la conjunción "y" para una producción que duró más de un año y no fue continua (1954 y 1959).
- Se utilizará circa ("ca.") cuando exista certidumbre acerca de lo aproximado de una fecha o un período acotado de tiempo en el que la obra fue producida (ca. 1929, ca. 1933–1936).
- En el caso específico del Grabado, se registra solo la fecha de la edición o tirada, la que se considera como fecha de ejecución.

TÉCNICA

- Orden de datos: tipología (pintura, grabado, escultura, dibujo, etc.), técnica y materiales.
- Se escribe primero la tipología, luego por separado la técnica específica y luego la lista de materiales involucrados. Ejemplo: Collages sobre papel (papeles de diferentes tipos y gramajes, cordel, pluma, tintas y otros objetos).
- Casos excepcionales deben examinarse en su especificidad. La incorporación de materiales "no tradicionales" o usuales, no quiere decir técnica mixta.
- En el caso específico del Grabado, se deberá usar el término genérico "Grabado" seguido del procedimiento, separados con coma. Tal como aparece en el siguiente ejemplo: Grabado, calcografía (aguafuerte, aguatinta, manera negra, azúcar, buril, punta seca), litografía, serigrafía, xilografía, linóleo, zincografía.

MEDIDAS

- Se registran las medidas de la obra sin marco, en centímetros (alto × ancho × profundidad), y con marco si fuese parte constitutiva de la obra.
- En el caso específico del Grabado, se deben registrar la medida de la matriz y la medida del soporte, que corresponde a la superficie de la impresión, en centímetros.

N° INVENTARIO

- Numeración otorgada a la obra por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Se incluye en algunos casos doble numeración debido a que se incorporó un número nuevo para los activos fijos de la Universidad de Chile.

PROCEDENCIA

- Se refiere a propietarios y colecciones públicas o privadas a las que la obra ha pertenecido previamente a su ingreso en la colección del MAC.
- Además, se incluye en los casos en que la obra pertenece a una serie, a una carpeta, o fue producida especialmente para una exposición. Ejemplos: Forma parte de la serie *Santo Domingo*; Forma parte de la carpeta *Estampas, Independencia y Revolución*; Producida para el Encuentro de Plástica *América no invoco tu nombre en vano*.

FORMA DE INGRESO

- Se refiere al modo de ingreso (donación, adquisición o traspaso). Ejemplos: Donación del artista en 2005; Adquirida a la artista en 1955; Traspaso desde la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 1976.

INSCRIPCIONES

- Se refiere específicamente a la información textual manuscrita o impresa sobre el anverso o reverso de la obra y que puede adjudicarse al artista, normalmente la firma.
- Se especifica el texto de la inscripción y su ubicación. Ejemplo: María Tupper [ángulo inferior derecho].
- En el caso específico del Grabado, se consigna el número de edición dentro del campo de inscripciones. Usualmente se anota en el siguiente orden, izquierda: título y tiraje, centro: técnica, derecha: la firma del autor. Se debe considerar que este orden puede variar en algunos casos.

EXPOSICIONES

- Registro y enumeración de las exposiciones con nombre o título, lugar y fecha en orden cronológico.
- Máximo cinco exposiciones. En el caso de existir más de cinco, se seleccionaron aquellas que sean más relevantes.

ENTRADAS RAZONADAS





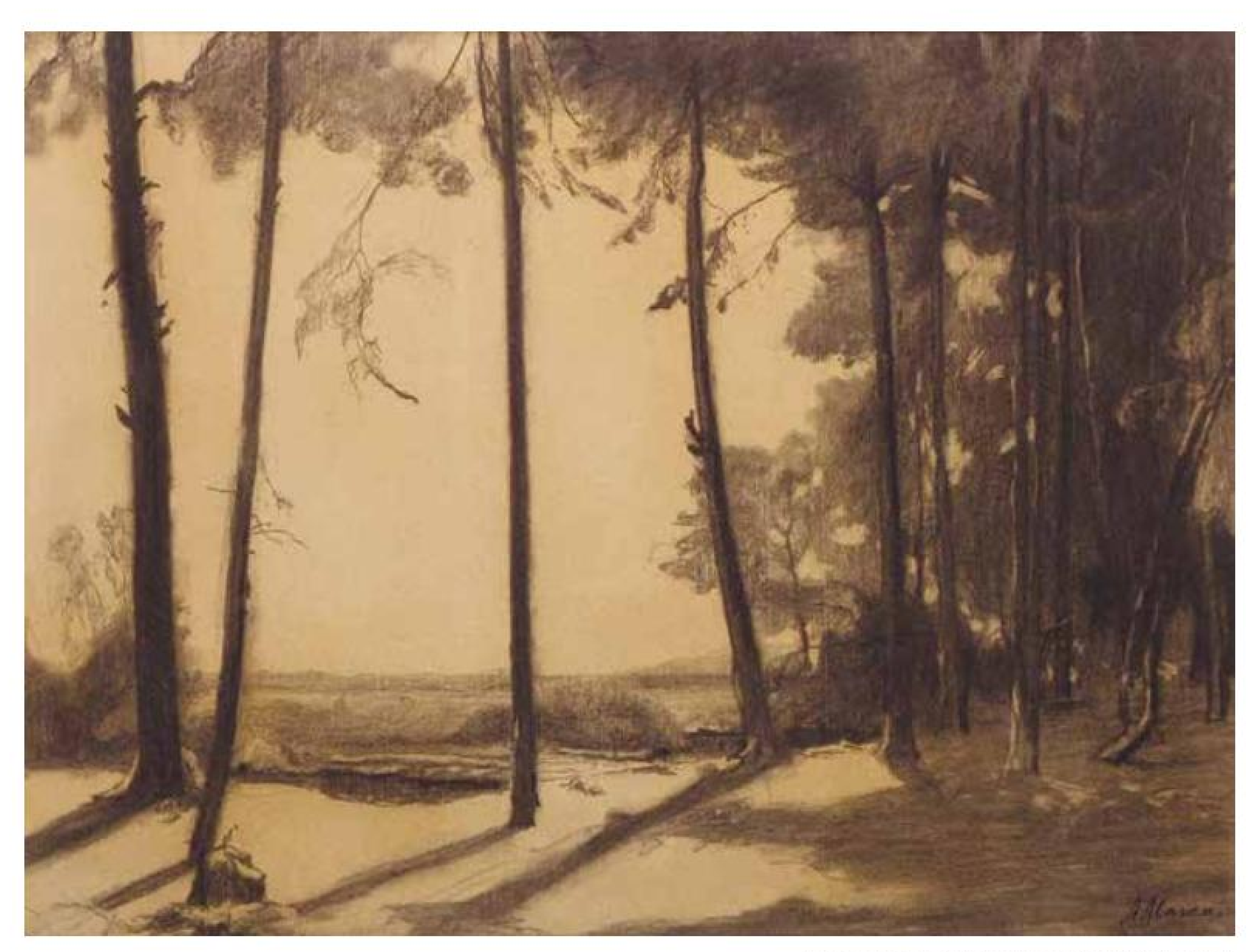
ABARCA
Agustín

Talca (Chile), 1882 –
Santiago (Chile), 1953

ESTUDIO 50 (EUCALIPTUS NUEVOS, BOSQUECILLO DE PINOS) – ESTUDIO 15 (DE BOSQUE ARAUCANO, CONTRALUZ)

1920 • Dibujo al carboncillo sobre papel • *Estudio 50*: 48,5 × 63,2 cm; *Estudio 15*: 48,6 × 63,5 cm

INVENTARIO *Estudio 50*: 1075349–K / 020301001005713; *Estudio 15*: 1075340–3 / 020301001005711 **FORMA DE INGRESO** Adquirido a la familia del artista por la Rectoría de la Universidad de Chile en 1955 **INSCRIPCIONES** *Estudio 50*: A. Abarca [ángulo inferior derecho]; *Estudio 15*: A. Abarca [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Salón Oficial*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile 1925, 1929, 1930, 1938, 1950 • *Retrospectiva*, La Alhambra Sociedad Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1950 • *Retrospectiva de Agustín Abarca*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1955 • *Agustín Abarca Dibujos*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1976 • *Homenaje al centenario de Agustín Abarca*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1982 • *Agustín Abarca entre cielo y tierra*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1997.



Estudio 50 (Eucaliptus nuevos o Bosquecillo de pinos)

Agustín Abarca nació en Talca en 1882. Tal como él mismo lo declara en su cuaderno autobiográfico inédito [1], sus padres eran campesinos y su infancia y juventud transcurrió en la provincia y siempre cerca de la naturaleza y de las labores rurales. Estudió en el Liceo de Hombres y en el Instituto Comercial de Talca, donde se formó como contador. Trabajó primero como escribiente en una notaría local y entre 1900 y 1904 fue empleado de la Tesorería Fiscal de Talca. En este período conoció a Pablo Burchard y recibió de él sus primeras lecciones de pintura. En 1904 viajó a Santiago y se integró a la Academia de la Universidad Católica, donde estudió con Pedro Lira y Alberto Valenzuela Llanos hasta 1907[2]. En 1909 ingresó a la Escuela de Bellas Artes, donde fue alumno de Fernando Álvarez de Sotomayor y cercano al grupo de artistas que más tarde sería caracterizado por Carlos Isamitt como Generación del 13[3]. Desde muy temprano participó en diversos certámenes académicos, incluida la única versión del *Salón de los Independientes* organizado por Pedro Lira en 1907, destacándose y obteniendo premios en el *Salón Oficial* de 1908, en el *Salón del Centenario* de 1910 y en el *Certamen Edwards* de 1919.

En 1916 viajó al sur del país para trabajar como inspector en la Escuela Normal de la ciudad de Victoria, donde permaneció hasta 1927, año de su regreso a Santiago. Durante su estadía en el sur del país pudo dedicarse plenamente al oficio de pintor y especialmente al paisaje, al mismo tiempo que su lenguaje adquirió madurez, y pudo consolidarse la solidez formal constructiva y atmosférica que caracteriza su obra dibujística. De regreso en Santiago se instaló en una casa de la Plaza Los Guindos, en la comuna de Ñuñoa, donde vivió y trabajó en su taller hasta que le sorprendió la muerte en 1953.

Abarca en 1940 y solo por un año enseñó pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, lo cual le impuso organizar sus conceptos artísticos para la enseñanza. Durante los 26 años que siguieron a su regreso de Victoria, participó con óleos, acuarelas y dibujos, en diversos salones y exposiciones en Chile y el extranjero. En 1950 la Sociedad Nacional de Bellas Artes realizó una exposición retrospectiva de su obra en el palacio La Alhambra[4]. En 1955, a dos años de su muerte, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile organizó una gran exposición



Estudio 15 (De bosque araucano o Contraluz)

de homenaje póstumo que se llevó a cabo en la Sala Universitaria. Conjuntamente con lo anterior el Instituto editó la monografía *Agustín Abarca o el Lirismo Pictórico*, a cargo de Luis Droguett Alfaro. Desde entonces se realizaron una serie de exposiciones de su obra, destacando especialmente la de dibujos en 1978, la del centenario en 1982 y la de 1997 de corte patrimonial, todas ellas en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Siguiendo a sus biógrafos y monografistas, el estudio de la obra de Agustín Abarca se podría organizar en una serie de cinco períodos: formativo, 1902–1910; avanzado, 1910–1916; de desarrollo, 1916–1927; de madurez, 1927–1950; y final, 1950–1953.

Los dos estudios que ahora analizamos corresponden al período que hemos llamado de desarrollo y que coincide con la estadía del pintor en el sur de Chile entre los años 1916 y 1927. En ambos dibujos se evidencia el estudio del paisaje que incorpora motivos figurativos complejos, en particular árboles, grupos de árboles en contraluz o interiores de bosque silvestre. Estos motivos presentan el problema de organizar composiciones con volúmenes y formas caprichosas que poseen estructu-

ras inestables y expandidas en direcciones inesperadas, como son las ramas y las hojas que forman arborescencias. Motivos con zonas de luz y sombra, con transparencias, vanos, opacidades y densidades que Abarca se empeñó en desarrollar de forma constructiva y que constantemente desafían la competencia mimética y compositiva del dibujante.

Como recurso técnico, el dibujo al carboncillo obliga a su autor al dominio del claroscuro y de los valores tonales en toda la gama de la luz a la sombra, para elaborar pasajes y pantallas y construir la espacialidad atmosférica que caracteriza su obra. Todo lo anterior es dominado con maestría por Agustín Abarca, de modo tal que se permite representar la naturaleza en sus efectos más sutiles y sostener la autonomía formal del lenguaje sin perder nunca la individualidad. Siendo este uno de los rasgos más celebrados de su obra, debemos indicar que el dibujo es tratado "con mano de pintor", aplicando el carbón con una aguada transparente de extracto de nogal o acuarela. De este modo el valor adquiere la sustancia de la tinta y la consistencia del empaste, las formas se vuelven sólidas, constructivas y atmosféricas, dialogando con los vanos y planos de luz que se abren entre las zonas oscuras provocando recortes y pantallas. En los dibujos de Agustín Abarca el claroscuro es el dispositivo que da consistencia plástica y anímica a la representación de la naturaleza como proyección de la subjetividad, por esto el observador se sitúa siempre del lado de la sombra contra la luz.

El *Estudio 50 (Eucaliptus nuevos o Bosquecillo de pinos)* representa una vista del borde de un grupo de árboles en contraluz. La intensa claridad del fondo se proyecta en un pasaje de luz sobre la zona inferior, mientras los troncos y las sombras de estos traman la composición con elementos verticales y diagonales que delinean sólidos planos. Todo el conjunto se apoya en la arborescencia sombría de la derecha y asciende desarrollando un pasaje de sombra del que se desprende el arabesco superior de ramas transparentes. En el centro la mediatinta sostiene la quietud del horizonte que se aleja en el sentido contrario de las sombras dinamizadas que avanzan diagonales hacia el borde inferior.

El *Estudio 15 (De bosque araucano o Contraluz)* representa una porción de bosque silvestre. En una gran mediatinta se han tramado los diversos motivos vegetales, troncos, ramas y follajes. Hacia la derecha, un árbol dividido en dos troncos describe dos diagonales opuestas que ascienden formando un vano triangular invertido, a través del que se puede ver los árboles distantes y el fondo luminoso que avanza recortado por el arabesco superior. A la izquierda, una gruesa rama curva desciende hacia el plano horizontal generando un ritmo de paralelas y direcciones opuestas que no se resuelve. Sin embargo, ni la luz ni la sombra logran corroer la forma, que es recuperada siempre en su sentido plástico estructural.

Estas dos piezas ejemplares de Agustín Abarca, probablemente comenzadas *sur le motif* y acabadas en el taller, muestran cómo en su obra la exaltación lírica y la autonomía del medio se articulan con coherencia formal, logrando que la totalidad caótica de la naturaleza quede plenamente contenida en el orden estético del dibujo. Las piezas pertenecen a la serie de diez dibujos que actualmente integran la Colección del MAC y fueron incorporadas en 1955, luego de la compra hecha por la Rectoría a la familia del pintor, especialmente para el Museo, probablemente con motivo de la exposición que ese año le dedicó la Universidad[5]. GONZALO ARQUEROS

1 No tenemos fecha exacta de la creación de este cuaderno manuscrito y hasta ahora inédito, pero es posible que haya sido redactado entre 1927 y 1940, a su regreso a Santiago o quizás con motivo de su concurso a la cátedra de pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar en 1940. El cuaderno ha sido la fuente principal para sus biógrafos y monografistas, tales como Virgilio Figueroa, Armando Lira, Luis Droguett, Antonio Romera y Waldo Vila. **2** Esta "Academia de la Universidad Católica" funcionó por pocos años, fue abierta en 1905 y tuvo como su principal impulsor y maestro a Pedro Lira. **3** ISAMITT, Carlos. Pintores que comenzaron su figuración alrededor del año 1913. *Revista Conferencia* (3): 53–64, Universidad de Chile, 1946. **4** Se trata del domicilio de la sucesión del magnate minero Francisco Ignacio Ossa, construido hacia 1860 por el arquitecto Manuel Aldunate. La obra imita el estilo morisco del palacio de La Alhambra en Granada, España, y permanece aún en pié pese a las malas condiciones de conservación. Está ubicado en la calle Compañía 1340, y desde 1940 alberga la Sociedad Nacional de Bellas Artes. **5** Véase: Acta de sesión de la Junta Directiva del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, miércoles 26 de octubre de 1955. En: Subfondo Correspondencia, caja 02, carpeta COR 1955.1. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Agustín Abarca entre cielo y tierra*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997 • VILA, Waldo. *Una capitanía de pintores*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1966 • DROGUETT ALFARO, Luis. *Agustín Abarca o El Lirismo Pictórico*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • ROMERA, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1951 • LIRA, Armando. *Agustín Abarca 1946*. Manuscrito del estudio monográfico inédito. En: ABARCA Agustín, Carpeta de artista. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

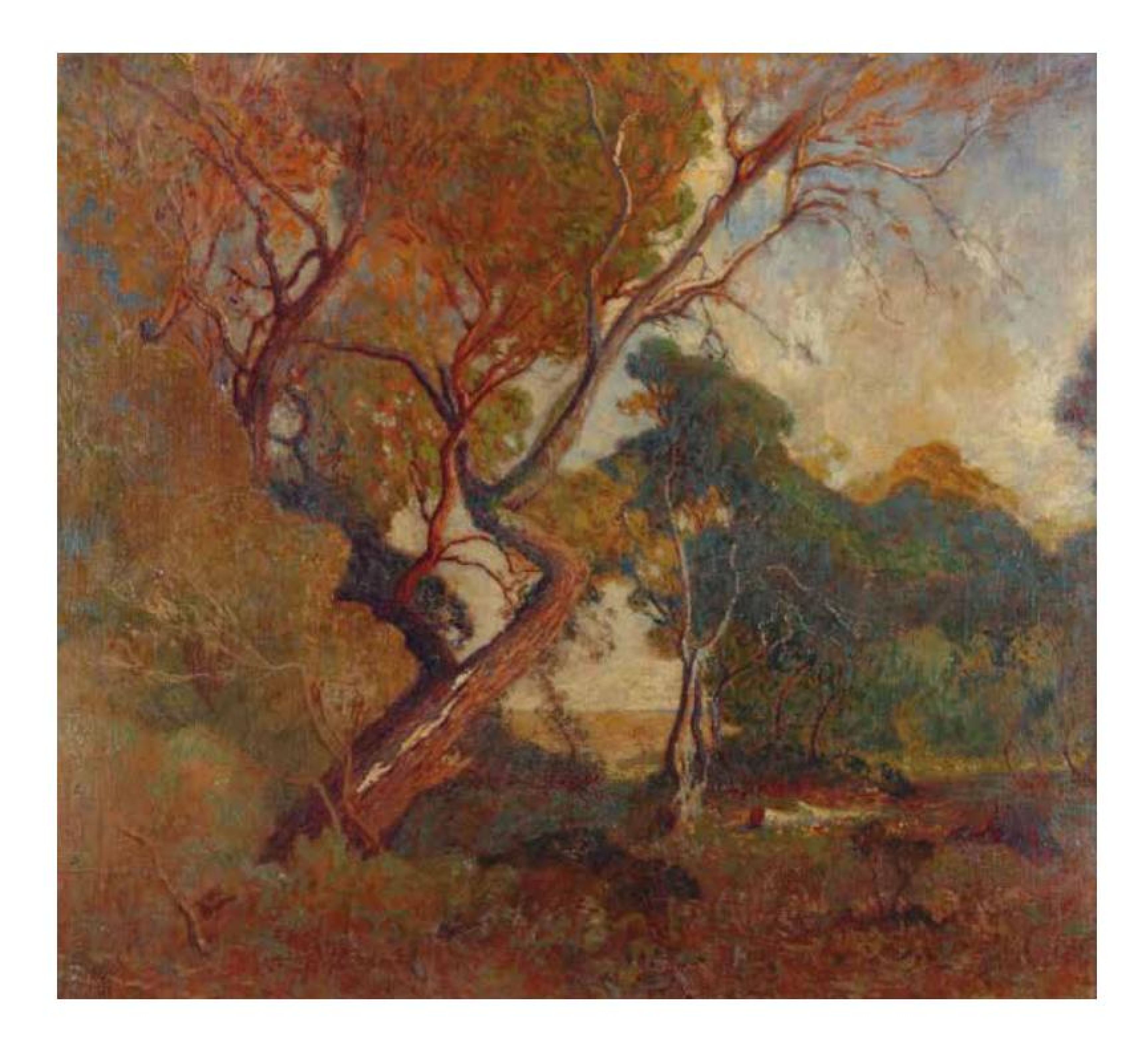
ABARCA Agustín

Talca (Chile), 1882 –
Santiago (Chile), 1953

LAS PATAGUAS (PATAGUA VIEJA)

ca. 1920 • Óleo sobre tela • 91 x 99 cm

INVENTARIO 6497 **PROCEDENCIA** Colección de la familia del artista **FORMA DE INGRESO** Adquisición de la Universidad de Chile en 1965 **INSCRIPCIONES** A. Abarca [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Chilean Contemporary Art Exhibition*, Toledo Museum of Art, Ohio (Estados Unidos), 1942 • *Retrospectiva*, Palacio de La Alhambra Sociedad Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1950 • *Exposición Óleos, Acuarelas y Dibujos*, Sala de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1955 • *Agustín Abarca entre Cielo y Tierra*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1997 • *Primera Mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Colección MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2007.



La obra pictórica de Agustín Abarca está casi en su totalidad dedicada al paisaje, pero a diferencia de otros pintores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, fue la naturaleza vegetal lo que constituyó su más recurrente motivo. En los diferentes procedimientos y lenguajes que cultivó –el óleo, la acuarela, el dibujo–, los árboles fueron el tema más estudiado por el maestro, al grado de transformarse en el principal tópico plástico de su obra. Los críticos y autores coetáneos que lo estudiaron o se pronunciaron con mayor agudeza sobre su trabajo, debieron elaborar perspectivas analíticas, probablemente inéditas en la crítica de arte local, para considerar estéticamente la representación de los árboles y el sitio fundamental que esta tiene en su pintura[1].

Si la cercanía con la naturaleza y la vida campesina configuraron la atmósfera de su infancia, en su juventud

la experiencia del paisaje pictórico determinó radicalmente su formación y ulterior desarrollo artístico. En su cuaderno autobiográfico, Abarca refiere que su carrera de pintor comenzó con el encuentro fortuito de Pablo Burchard pintando a la orilla de un camino cerca de la ciudad de Talca. Nos dice Abarca: "volviendo de una excursión al campo, encontré en un camino al Sr. Burchard pintando con dos jóvenes... Al ver mi entusiasmo me tomó desde ese día como uno de sus alumnos. Asistí a las clases nocturnas y en el día lo acompañaba al paisaje en mis horas libres de oficina" (Droguet Alfaro, 1955, p. 11). El episodio por sí mismo constituye una especie de "accidente originario" en la obra de Abarca y en la historia del paisaje pictórico chileno del siglo XX. Armando Lira en su breve monografía sostiene que "su vocación por el arte fue despertada con vigoroso impulso, viendo pintar a Pablo Burchard en los alrededores de Talca" (Lira, 1946). Y, en efecto, después de dos años de estudio, el discípulo abandonó su trabajo en la Tesorería Fiscal de Talca y siguiendo a su maestro viajó a Santiago.

En la capital, Abarca sacó todo el provecho posible de las enseñanzas en la academia con Pedro Lira, Alberto Valenzuela Llanos y Fernando Álvarez de Sotomayor. Con ellos pudo consolidar lo aprendido en las tempranas lecciones con Pablo Burchard, de quien, junto con reverenciar a Pedro Lira, había asimilado la armadura constructiva y había aprendido a componer organizando plásticamente sus sensaciones. Pero lo que es más importante, se había habituado a observar el paisaje estudiándolo pictóricamente y también a trabajar al aire libre, a lo cual se debió en gran medida su éxito en la academia y en los *Salones* de 1908 y 1910[2].

Aunque la vida de Abarca esté documentada, su obra es muy difícil de agrupar y fechar, pues él mismo no dejó registros de cuándo y dónde pintó, de modo que las fechas y los nombres de los lugares asociados con sus obras se deben principalmente a los recuerdos de las personas que lo rodearon. A esto hay que sumar que Abarca solía seguir trabajando por mucho tiempo sus pinturas, agregándoles toques, ajustes o quitando partes, en momentos imposible de determinar (Abarca, 1958, pp. 19–32). No obstante se ha podido establecer para su obra períodos generales bastante precisos siguiendo los movimientos y los viajes del maestro, todos los cuales coinciden con variaciones sustantivas en su obra[3].

Sobre la técnica, los materiales e instrumentos del pintor Rosa Abarca nos dice: "La técnica empleada por el pintor es la iluminación con aguarrás de un dibujo previamente estudiado en croquis y luego retocado totalmente como ocurre en el Período del Sur (1916–1927) o solo en partes en los períodos siguientes..., no usó aceite de linaza y apenas una que otra vez aceite de nuez o de lino, pues su técnica no utilizaba la pincelada sobada, tan solo tocaba con pasta pura a pincelada corta. El material que empleaba era de tela de lino, no siempre de buena calidad, o cartón; pinturas y barnices Lefranc; pinceles nacionales de calidad muy mediocre..., el tamaño de sus óleos varía entre, *Olivos de la Chacra Valparaíso*, de 102 × 165 cm que es el más grande, y *Desembocadura del Maule* de 12 × 16 cm que es el más pequeño, y se trata de un estudio o 'manchita' como él mismo los llamaba" (Abarca, 1958, p. 20).

La obra al óleo de Agustín Abarca registra cinco cuadros con el motivo de la patagua: *La patagua roja* (24 × 32,5 cm), el estudio *Las pataguas N° 1* (25 × 34,5 cm), el pequeño óleo *Patagua joven* (38 × 38 cm), *Tres pataguas* (25 × 35 cm) y el cuadro *Las pataguas*, o *Patagua vieja*, según Rosa Abarca Valenzuela. Todas las obras fueron pintadas dentro del mismo período, 1915–1927, que coincide con la estadía del pintor en el sur de Chile[4]. También se registra un dibujo al carbón *Sin título* (43 × 55 cm) atribuido al mismo período y al igual que el estudio *Las pataguas N° 1*, presenta una composición muy similar al cuadro que ahora nos ocupa (Museo Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 61). Descontando *Patagua roja*, *Patagua joven* y *Tres pataguas*, que presentan otro orden compositivo, no es improbable que el estudio haya dado lugar al dibujo y este al cuadro de mayor formato o "ampliación" que ahora describimos (Abarca, 1958, pp. 21 y 68).

La obra pertenece al período en que su obra adquiere consistencia formal y temática, y en que el árbol se constituye en motivo central. Según Efraín Telias: "genera un paisaje donde se hace evidente la omisión de la figura humana. En su lugar, recurre al árbol como protagonista" (2008, p. 180). Esta hipótesis sugiere que la representación del árbol solitario, reiterada en la pintura de Abarca, constituye una metáfora del autor, también solo, frente a la vastedad de la naturaleza (Telias, 2008, p. 183). Pero hay que considerar también otro componente que se proyecta en su obra paisajística, y que pudo venir de su formación y sus lecturas: "el misticismo romantizante" que se deja ver en sus palabras cuando declara su experiencia en un bosque de robles "completamente derechos como columnas de un templo gigantesco..., en la soledad inmensa que daba miedo" (Droguet Alfaro, 1955, p. 13)[5].

El cuadro *Las pataguas* representa un árbol que crece ascendiendo en diagonal hacia la derecha, bifurcándose en una trama de ramas retorcidas que se adelgazan y alivianan en tanto se elevan y dibujan contra el fondo que representa el cielo. Este movimiento hacia la derecha es contrarrestado por el desarrollo de los ramajes que

también ascienden en sentido contrario y casi vertical, equilibrando y asentando la composición. El protagonismo del tronco, creciendo fuerte, pesado y decidido, es subrayado por la torsión en ángulo que ocupa el centro de la composición, determinando plásticamente la obra. Sin duda, la torsión angular ha debido implicar un accidente en el crecimiento del árbol y su representación sugiere una Historia Natural.

La obra se ilumina desde arriba a la derecha, generando atmósfera. Los valores tonales predominantes son medios, medios altos y altos, sin zonas de sombra en las que las formas se disuelven. Dominan los tonos pardos asociados con gamas de amarillo anaranjado, ocres, siena natural y siena tostada, verde y azul ultramar. La composición pictórica se va construyendo con manchas dispuestas en capas de poca densidad y en pequeños toques y manchas que producen una trama que se extiende en toda la superficie.

Un efecto de textura se verifica través de la evidencia de la pincelada en los trazos lineales con que va tramando la superficie. En cuanto a la línea propiamente tal, esta se traduce en los desarrollos rítmicos del ramaje y los contornos atmosféricos en las manchas del fondo.

Por la ubicación del motivo principal a la izquierda, por la torsión en ángulo inverso que presenta el tronco principal casi al centro del cuadro y por el desarrollo lineal ascendente que caracteriza la composición, por la distribución de los vanos y el desarrollo atmosférico de las manchas hacia el fondo, esta obra evidencia una similitud con el estudio al óleo *Las pataguas N° 1* y con el dibujo al carbón que nos autoriza para aventurar la hipótesis de que las tres conforman una progresión que culmina en la obra de la Colección del MAC.

Durante los años 70, la obra fue re entelada y también se realizaron una serie de reintegros en su estrato pictórico. GONZALO ARQUEROS

1 Nos referimos a autores como Ricardo Richon-Brunet, Armando Lira, Carlos Isamitt, Luis Droguett, Antonio Romera, Waldo Vila, a quienes debemos los primeros conceptos y juicios críticos e históricos sobre la obra de Agustín Abarca. **2** Con su primer envío al *Salón Oficial* de 1908 consiguió Tercera Medalla en Dibujo, y en el *Salón del Centenario* en 1910 obtuvo Segunda Medalla en Pintura. **3** Las periodizaciones varían según el autor, Rosa Abarca Valenzuela establece períodos diferentes en relación con cada uno de los lenguajes específicos que cultivó el maestro (Abarca, 1958). Efraín Telias Gutiérrez ha propuesto una periodización fundada en las transformaciones formales de la obra distinguiendo dos grandes períodos compuestos por dos sub períodos cada uno: 1. Período del sur, dividido en: 1904–1915 Formación - Primeras propuestas, más 1916–1927 Paisaje y naturaleza - Residencia en Victoria; 2. Período desde la ciudad, dividido en: 1928–1941 Investigación formal - Retorno a Santiago y 1942–1953 Retracción y Síntesis - Últimos años (Telias, 2008, p. 156). **4** La obra figura, en un inventario del MAC hecho en 1971, bajo el nombre "La Patagua de Agustín Abarca". **5** En efecto, en estas palabras transcritas del cuaderno autobiográfico del pintor, en la analogía con un templo, en lo desmedido de las columnas y la soledad, en el miedo, se observan los elementos que componen una forma de experiencia estética que sugiere la categoría de lo sublime natural.

BIBLIOGRAFÍA TELIAS GUTIÉRREZ, Efraín. *Los paisajes de Agustín Abarca: Aportaciones a la pintura chilena.* Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008. <http://riunet.upv.es/handle/10251/4332?show=full> [consulta: 16 mayo 2014] • ABARCA VALENZUELA, Rosa. *Estudio crítico de la obra del pintor Agustín Abarca y catálogo razonado de una selección de su obra.* Memoria de título. Santiago de Chile, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1958 • DROGUETT ALFARO, Luis. *Agustín Abarca o El Lirismo Pictórico.* Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • LETELIER, Jorge. Homenaje a Agustín Abarca. *Revista de Arte* (2): 7–9. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • LIRA, Armando. *Agustín Abarca 1946.* Manuscrito del estudio monográfico inédito. En: ABARCA Agustín, Carpeta de artista. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC) • Catálogo exposición *Agustín Abarca entre cielo y tierra.* Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.

ADASME
Elías

Illapel (Chile), 1955

A CHILE [1]

1979–1980 (2011) • Registro fotográfico de acción de arte, impresión digital blanco y negro sobre papel Premium Photo Luster de 260 g [2] • 5 fotografías de 175 × 113 cm

INVENTARIO 773 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2009 **EXPOSICIONES** *XII Bienal de París*, Museo de Arte Moderno de París, París, 1982 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 2011–2012.



Elías Adasme ingresa a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el año 1974 y realiza sus primeras exploraciones artísticas en el ámbito del grabado. Una serie de experiencias y encuentros que tienen lugar a fines de los años 70, marcan una radicalización de sus posicionamientos artísticos a partir de trabajos y acciones caracterizadas por su desmaterialización, su carácter procesual y performativo, así como también por la incorporación de la documentación artística como obra. Según su relato, una experiencia fundamental para este giro en su producción artística, fue la participación en el seminario "Arte Actual" que el año 1979 dirigió Nelly Richard en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura en Santiago. Tiempo antes, durante el año 1978 y tras su primera exposición individual en la galería CAL, Adasme se incorporó al Taller de Artes Visuales, dirigido por Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, donde prosigue su investigación en las técnicas del grabado y la fotografía. Ahí traza vínculos con los artistas Luz Donoso y Hernán Parada dando inicio a un trabajo conjunto marcado por el deseo común de buscar nuevos lenguajes que pusieran en cuestión las formas tradicionales del arte y su reificación y la voluntad de "sumarse a toda una serie de manifestaciones con que otros muchos sectores pugnaban por establecer una instancia de rechazo y repudio al régimen militar imperante" [4].

De modo que a partir de 1979 y hasta su exilio a Puerto Rico en el año 1983, Elías Adasme realizó una serie de intervenciones efímeras y urgentes que toman la vía pública como espacio a intervenir, tales como *A Chile* (1979/1980) o *El arte debe ser ineludible* (1980). Se trata de acciones que tienen un componente fuertemente colaborativo y que Adasme realiza en complicidad con los ya mencionados Luz Donoso y Hernán Parada, pero también con Patricia Saavedra y Sybil Brintrup. Como recalca Adasme: "un trabajo de esta naturaleza requie-

re participación colectiva. Alguien que llegue, alguien que esté fotografiando, alguien que esté velando que no llegue la policía. En ese estado de cosas nos unimos los artistas por encima de individualidades"[5].

La pieza *A Chile* es una serie compuesta por cinco imágenes, cuyo registro fotográfico fue realizado por Patricia Saavedra y Hernán Parada. En la primera imagen, al interior de un espacio doméstico, el cuerpo del artista a torso desnudo con los pies atados cuelga boca abajo y junto a él pende un mapa de Chile casi de la misma longitud que su cuerpo. La segunda imagen, que toma como escenario la vía pública, muestra el cuerpo del artista en igual posición junto al mismo mapa pero esta vez, ambos cuelgan de un poste donde puede leerse una señal de transporte urbano con la inscripción "Metro Salvador". La tercera fotografía exhibe un espacio negro, abstracto, donde el cuerpo del artista ahora completamente desnudo posa de espaldas a la cámara mientras se proyecta sobre su piel el mapa de Chile. La siguiente imagen muestra al artista de pie, mirando frontalmente a la cámara. La palabra Chile inscrita en la representación cartográfica ha sido tachada y re-inscrita con pintura sobre el pecho del artista. La quinta fotografía de la serie, incorpora documentación sobre la circulación de la obra en el momento de su producción, a partir del registro de distintos lugares de Santiago donde se pegó un afiche con las cuatro fotografías antes descritas.

El cuerpo colgado cabeza abajo es una figuración del cuerpo abyecto que funciona como signo de los métodos de tortura empleados en Chile por la dictadura de Augusto Pinochet. Adasme pende su cuerpo colgándolo de los pies como una pieza de carne en un matadero, subrayando ese aspecto indiscernible entre hombre y el animal que la vida adopta en el estado de excepción, cuando la ley se suspende: la vida humana en su dimensión primaria, en un *continuum* con lo animal. El cuerpo invertido y colgado a intramuros, en la habitación de una casa, sustraído de la mirada pública, habla de un espacio íntimo atravesado por el poder pero también de la intimidad del poder, de su secreto. Del modo en que operaba el terror durante el régimen dictatorial a través una estrategia calculada de secuestro, tortura y desaparición sistemática de los cuerpos, que niega la existencia de los centros clandestinos de detención, un poder que se ejerce en secreto, tornándose omnipresente y logrando así un riguroso control de la población.

El cuerpo colgado es un cuerpo que puede ser tensionado por la fuerza de la gravedad hasta su dislocación, es una imagen que juega virtualmente con la idea de un cuerpo expuesto a la desarticulación, un cuerpo roto que se desmembra. La segunda imagen de la serie subraya así, por insistencia, la gravedad de la política represiva ejercida sobre aquellos que adhirieron a la utopía de cambio social del gobierno democrático de Salvador Allende (1970–1973) y la pone a la luz pública. Ese nombre, Salvador Allende, que inevitablemente evoca la estación de metro elegida por el artista para emplazar su acción, pone en juego una doble retórica: la del sacrificio del presidente como clausura de las esperanzas revolucionarias, y a la vez, la apelación a una utopía desmembrada, invertida y en suspenso, pero que a pesar de todo, como ese cuerpo colgado, no ha perdido su peso.

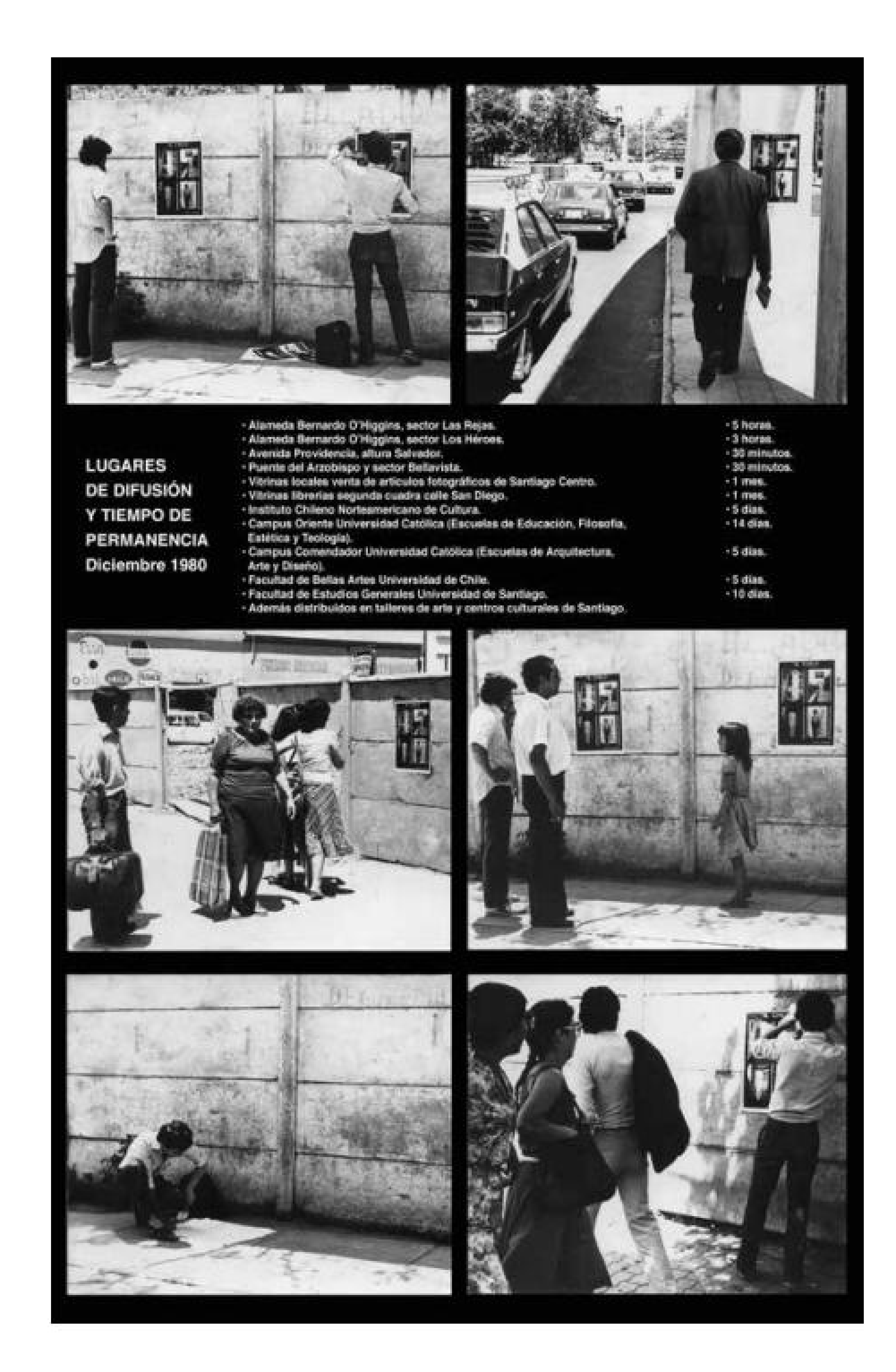
Finalmente la imagen del mapa de Chile que se reitera de una fotografía a otra, invoca un elemento altamente valuado dentro del repertorio de emblemas del poder soberano que ostenta la ritualidad militar, pues brinda la imagen de una verdad geopolítica, que obsesiona a la retórica oficial dictatorial por el resguardo de la integridad territorial[6].

Si la tercera imagen de la serie *A Chile*, proyecta el mapa sobre el cuerpo del artista, advirtiendo el tránsito del territorio al cuerpo como la verdadera superficie de ejercicio del poder y a la dictadura como un cruento programa biopolítico de control sobre los cuerpos, en la cuarta imagen, al tachar el nombre "Chile" del mapa y reinscribirlo como mancha sobre la piel, Adasme no solo disputa a Chile como significante, sino el propio cuerpo en su dimensión ingobernable.

La última fotografía de esta serie documenta la circulación del afiche elaborado por el artista con las cuatro imágenes recién mencionadas, el que fue pegado en los muros callejeros de distintos lugares de Santiago, desde barrios populares hasta campus universitarios.

En esta obra, Adasme, acompañado de Hernán Parada, registra el tiempo que los afiches permanecen pegados en cada lugar y a la vez, reparte una encuesta entre los transeúntes, poniendo a circular una serie de significados que interpelaban a la población sobre el cuerpo, la identidad, sobre lo íntimo y lo público[7] configurando una suerte de microsociología urbana mediante un acontecimiento visual que, en el mismo gesto de hacer evidente la represión, negada oficialmente por el régimen, evalúa las reacciones de los diversos sujetos que se encuentran con la obra en el espacio urbano. En un momento en que el espacio público estaba fuertemente controlado y aún no habían estallado las jornadas de protesta social que tomarían las calles durante la década de los años ochenta, los signos de la violencia practicada por la dictadura en espacios invisibles situados en ese mismo territorio de la ciudad (negando la represión y a la vez propagando el miedo en la sociedad) se hacían evidentes ante los ojos de los transeúntes interpelados por estas imágenes.

En cuanto a su circulación, es preciso señalar que esta pieza de Elías Adasme fue exhibida por primera vez como serie fotográfica bajo el título *A Chile* el año 1982, formando parte de la muestra dedicada a Chile que se incluye en la *XII Bienal de París* coordinada por Nelly Richard. Tiempo más tarde, dos fotografías de esta serie y una tercera, en que se ve a Elías Adasme posando frontalmente ante la cámara, junto al mapa de Chile con un texto inscrito sobre su torso y también sobre el mapa, fueron incluidas en el N° 29/30 de la *Revista Crítica Cultural*, dedicado al tema Arte y Política. La serie fotográfica tal como aquí la presentamos, sólo se exhibe en Chile el año 2011, a casi 20 años de su producción, formando parte de la exposición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. FERNANDA CARVAJAL



El quinto panel muestra las labores de difusión del póster conteniendo las cuatro fotografías, en algunos sectores urbanos y su tiempo de permanencia en dichos lugares.

1 El presente texto retoma los análisis desarrollados por Fernanda Carvajal, Ana Longoni y Jaime Vindel en el texto "Desnudar la opresión". En: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta* (Red Conceptualismos del Sur). Madrid, Ediciones Centro Arte Reina Sofía, 2013, pp. 203–210. **2** Digigraphie a 2880 dpi con tintas K3 matte de conservación. **3** Se presenta una versión diferente a la expuesta en 2011. **4** CUESTIONARIO DE ARTISTA a Elías Adasme. Investigación en el marco del proyecto "Arte Experimental chileno, Patrimonio de las décadas del 70 y 80 en la Colección del MAC, 2010–2011". En: ADASME Elías, Carpeta de artista. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **5** MONCLOVA, Héctor Iván. Elías Adasme: De Chile a toda América. *Semanario Claridad*, San Juan, Puerto Rico, 1 al 7 de septiembre de 1995. Véase: <http://www.adasme.net/Prensa.html> [consulta: 20 septiembre 2015]. **6** Por ejemplo, el conflicto con Argentina por el canal Beagle había tenido un punto álgido en 1978. **7** En la encuesta, se realizan las siguientes preguntas: "1. ¿Qué es la intimidad? ¿Qué significa un lugar íntimo?, 2. Definir la vía pública y su significancia, 3. ¿Qué importancia le atribuye usted al cuerpo humano y qué es en definitiva este?, 4. ¿Qué es un gesto humano?, 5. ¿Qué opina de los graffiti o rayados escriturales en muros, baños, micros, bancos, postes, y calles de la ciudad, en relación a una conducta pública?, 6. ¿Qué importancia tiene el lugar geográfico donde usted habita?, 7. ¿Qué entiende usted por identidad nacional?, 8. ¿Qué significancia tiene para ud el concepto de humanidad?".

ALBERT
Tótila

Santiago (Chile), 1892–1967

LA TIERRA (COMPOSICIÓN EN YESO)

1957 • Escultura, modelado en arcilla y vaciado en yeso • 103 × 87 × 70 cm

INVENTARIO 1075466–6 / 020302001000780 **FORMA DE INGRESO** Donación de la familia en 1967 **EXPOSICIONES** *II Bienal de Escultura · Consorcio La Chilena Consolidada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1965 • *Exposición Internacional UNCTAD III*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1972 • *Exposición de Colección MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1978 • *Exposición de obras del Museo de Arte Contemporáneo*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Santiago de Chile, 1982 • *Exposición de obras Colección MAC*, Patio Oriente Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1990–1991 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001.



Tótila Albert nació en Santiago de Chile en 1892. Fue hijo del botánico alemán Federico Albert[1]. A los 23 años se trasladó a Berlín para estudiar escultura en la Academia de Bellas Artes de esa ciudad, donde fue discípulo del escultor alemán Franz Metzner[2], cuya obra encajaba en el modernismo ecléctico de la Secesión de Viena. Regresó a Chile en 1923 por un breve período, fundamentalmente para mostrar su obra. Tras esto se matriculó en la Escuela de Agronomía de la Universidad de Chile, disciplina que nunca ejerció. Viajó nuevamente a Europa en 1929 junto con el grupo de artistas becados conocido como Generación del 28, para estudiar escultura ornamental, y recorre Francia, Italia y Alemania. Sin embargo, Tótila Albert no regresó con sus compañeros, sino que permaneció en Alemania hasta 1939, año en que comienza la II Guerra Mundial. En su estadía en Europa, participó en importantes eventos internacionales como la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, en 1929, donde obtuvo la medalla de oro y, posteriormente, en la *Exposición de Arte Chileno* realizada en Buenos Aires, donde ganó una medalla de plata. A su regreso se incorporó como profesor de escultura en la Universidad de Chile, sin embargo, su docencia en dicha institución no duró mucho y en 1953 fundó su propia Academia en el subsuelo del Teatro Maru[3]. Tótila Albert además fue uno de los fundadores de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH) en 1940.

La singularidad de su obra lo hace difícil de inscribir dentro de alguna corriente o grupo de artistas chilenos del siglo XX. Primero, porque sus constantes viajes a Alemania lo transformaron en un "invitado" recurrente más que en un partícipe de la escena plástica nacional y, segundo, porque su obra berlinesa más importante se destruyó por completo durante la II Guerra Mundial y nunca pudo conocerse bien en Chile. No obstante hacia el final de su vida tuvo una significativa presencia en el campo de la escultura pública chilena con su obra de 1966 *Ariel y Calibán, Homenaje a Rodó*, en el parque Balmaceda. En 1924 el modernismo de su obra no tuvo una acogida simple entre la crítica de arte nacional, puesto que mientras realizaba esculturas sintéticas pero simbólicas a la vez, la academia aun instruía en la talla de piedra y se buscaba la representación figurativa tradicional y de lo vernáculo (fundamentalmente en la década del 30 y 40). Para ese período, como señalaba Gabriela Mistral: "Ha hecho Albert un bien muy grande a su país, sacudir aunque sea con el escándalo, la telaraña de nuestra rutina artística! Una ráfaga grande de viento libre, para los jóvenes que todavía hacen bustos con el relieve completo y vivo de los encajes de una blusa y los botones de un cuello. Ha levantado seguramente –lo imagina– esos que llaman en el campo las viejecitas 'remolinos del Diablo': una espiral densa de críticas e insultos". La propia Gabriela Mistral le aconsejaba que siguiera trabajando en su obra pero desde la lejanía que significaba vivir en Berlín.

El modernismo de la obra de Tótila Albert representa un momento de articulación, o "bisagra", entre la academia y lo moderno. Un período donde la producción se centró en la representación de la figura humana, para transformarse en alegorías de valores trascendentes. La obra *La Tierra* es una composición figurativa, donde dos volúmenes antropomorfos, uno femenino y otro masculino, se unen en la zona pélvica. Ambas figuras entrelazadas forman una unidad esférica en la extensión de sus extremidades. Este perímetro esférico generado por los cuerpos, no solo remite a la idea de volumen terrestre, cósmico y planetario, sino también simboliza una idea holística de la vida, reforzada por los cuerpos entrelazados desde la parte central de la composición en lo que sería su zona genital: femenino y masculino. La pieza, ejecutada por medio de un vaciado en yeso, presenta una superficie finamente trabajada, con un pulido realzado por una pátina transparente que se mantiene hasta el día de hoy.

Con ocasión de su exhibición en 1967, el crítico Baccio Salvo comentó: "el pensamiento fundamental que ha guiado a Tótila en esta escultura es el de germinación y de alumbramiento (en el sentido literal y figurado), simbolizado en los dos personajes centrales, los cuales, a su vez, forman parte del todo, del Universo que los arrastra en movimiento giratorio y fecundador. La forma redonda que orienta la obra es precisamente aquel principio que da vida dentro de nuestro sistema planetario. Dentro de la concepción fundamental de esta obra, el hombre lleva a la mujer, pero constituye la manifestación de la fuerza mientras que ella se apoya en él como expresión del amor" (Edwards y Baccio, 1967, p. 66).

Esta pieza, que su autor no pudo llegar a ver fundida en bronce, se dañó gravemente con el terremoto de 1985, fue restaurada y finalmente fundida en bronce en 2007, oportunidad en la que también se produjo una copia para ser instalada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda[4]. Actualmente, se encuentra en exhibición permanente en el MAC sede Parque Forestal, por lo que se ha transformado en una obra emblemática del acervo del Museo en el campo público. MATÍAS ALLENDE





1 Federico Albert, fue junto con Juan Steffen, Federico Hanssen, Federico Johow y otros, uno de los científicos contratado por el gobierno de José Manuel Balmaceda para enseñar en el recién formado Instituto Pedagógico. Federico Albert se desempeñó además como preparador en el Museo Nacional de Historia Natural, donde trabajó con Rodolfo Amando Philippi como paleontólogo, zoólogo y ornitólogo. Contribuyó al desarrollo del estudio botánico y zoológico en el país y el gobierno chileno le otorgó la nacionalidad por gracia en 1910. **2** Franz Metzner fue un relevante escultor alemán del período de fines del siglo XIX, asociado con el Jugendstil y la Secesión de Viena. Su obra consiste principalmente en monumentos escultóricos, algunos de ellos integrados como decoración en monumentos cívicos oficiales y edificios de estilo modernista y alegórico derivados de las políticas públicas del Káiser Guillermo hacia principios del siglo XX. **3** El Teatro Maru era una pequeña sala que se encontraba en la Galería del Ángel, en la esquina de las calles Huérfanos y San Antonio en Santiago. En este teatro actuaba la compañía de Lucho Córdoba y Olvido Leguía, un matrimonio de formidables actores peruanos avecindados en Chile. **4** La restauración y fundición de las piezas fue encargada al artista visual Luis Montes, escultor y académico de la Facultad de Artes y financiada en su totalidad por el Psiquiatra Dr. Claudio Naranjo, quien es uno de los más reconocidos exponentes de la teoría gestáltica mundial y se considera un heredero intelectual del destacado escultor y poeta ya fallecido.

BIBLIOGRAFÍA EDWARDS BELLO, Joaquín y BACCIO, Salvo. *Exposición retrospectiva de esculturas de Tótila Albert*. Santiago de Chile, Instituto Chileno Alemán de Cultura Goethe Institut • Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1967 • NARANJO, Claudio. Introducción a una primera edición de *El Nacimiento del yo* de Tótila Albert. Santiago de Chile. <http://www.claudionaranjo.net/pdf_files/totila_albert/introduction_birth_of_i_english.pdf> [consulta: 04 marzo 2015] • MONTECINO, Sergio. Simple vistazo a la escultura chilena. *Revista de Arte* (1): 16–19. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • GABRIELA MISTRAL habla de Tótila Albert. *La Nación*, La Paz, Bolivia, 29 de octubre de 1939.

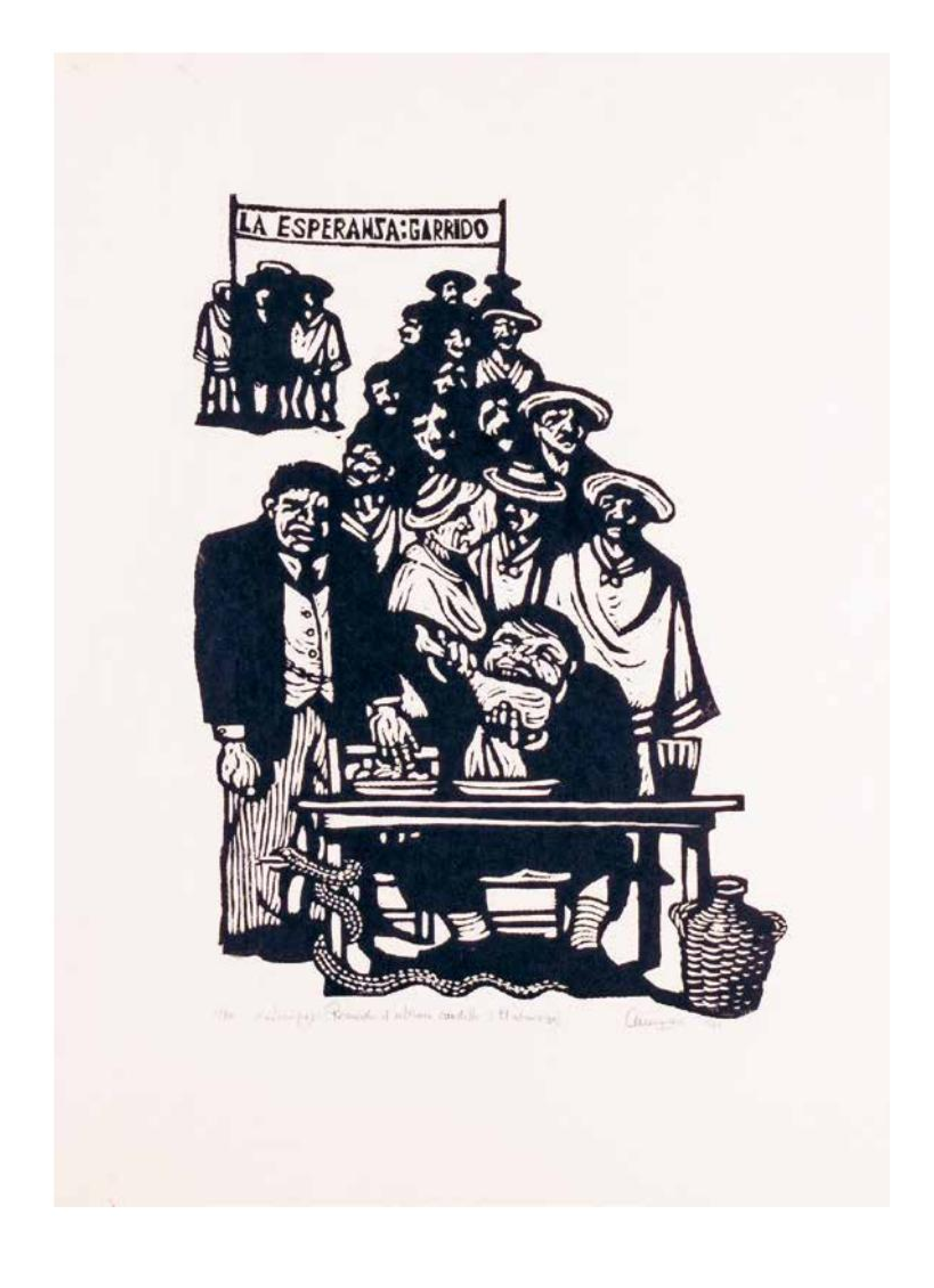
AMPUERO
Rafael

Ancud (Chile), 1926 –
Tomé (Chile), 1984

RECUERDO AL ÚLTIMO CAUDILLO (EL ALMUERZO)

1968 • Grabado, xilografía sobre papel de seda pegado en cartón forrado • 39 × 27,5 cm / 76,8 × 49,9 cm

INVENTARIO 6317 **FORMA DE INGRESO** Donación de Norma Sáez en 1975 **INSCRIPCIONES** 1/30 (xilografía) Recuerdo al último caudillo (El almuerzo) [centro inferior], Ampuero 1968 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición de Arte Contemporáneo*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1968.



Para el año 1968 Rafael Ampuero alternaba un ir y venir entre Santiago y Tomé, ciudad donde vivió largo tiempo y definió su vocación artística. Autodidacta, tomó la opción de realizar un arte definido por un fuerte cariz costumbrista, vale decir, la representación de rasgos propios del mundo rural, de los tipos populares y productivos, además del paisaje local, configurando una orientación "ilustrativa" adoptada por el autor y su círculo próximo. Justo Pastor Mellado afirma que hacia mediados del siglo XX "Concepción había pasado a convertirse en un refugio de identidad artística regional [...] extraordinariamente apegada a la tradición muralista de la ciudad. Baste citar los nombres de Julio Escámez, Raúl [Rafael] Ampuero y Santos Chávez para señalar una imaginería que se perpetúa como un rito conmemorativo de la tecnología corporal ligada a la xilografía"[1].

La obra pertenece a una serie de xilografías que representan la visita de distintos candidatos a Tomé en víspera de elecciones, narrando episodios públicos como su concurrida llegada a la localidad, la recepción en masa que ofrecían los campesinos, o el momento en que el pueblo realizaba peticiones. Este grabado, en específico, muestra la escena de "el almuerzo", donde se ve al político Garrido engullendo un pernil, acompañado de un vaso de vino, proveniente de la garrafa cubierta de mimbre ubicada al costado inferior derecho. En la pata izquierda de la mesa se enrosca una serpiente, elemento iconográfico que compone el imaginario propuesto por Ampuero en sus obras, donde se entrecruzan alusiones bíblicas y leyendas populares. Al lado del político se encuentra su secretario, secundado por una hilera de campesinos que lo anteceden, sosteniendo una pancarta con la consigna: "LA ESPERANZA: GARRIDO".

Ampuero aborda en clave satírica el populismo y la demagogia propios de la clase política, a través de una marcada síntesis de las formas, omitiendo detalles en los rostros de los personajes, al punto de tornarse irreconocibles, pero sin dejar de lado la expresividad. El registro lineal en la xilografía enfatiza lo áspero de las acciones y la profundidad ininteligible en la fisonomía de las figuras. Por otra parte, el contrapunto establecido entre estas y los planos en blanco revela un interés particular en cuanto composición y administración de la superficie. Ampuero, sin delinear el fondo, otorga espacialidad distribuyendo los pesos visuales, centrándose en la composición piramidal del conjunto ubicado a la derecha, la cual se encuentra esbozada por las diagonales de los vértices en la mesa que fugan hacia el extremo superior del asta del cartel. Esta masa es compensada, de manera relativa, por el grupo de figuras emplazadas hacia la izquierda, en el fondo, mostrando la voluntad del artista, que no busca resolver la tensión por completo. Ampuero se refiere a su poética basada en la simplificación de formas, declarando: "Hago la síntesis de los elementos para que golpeen de inmediato. Cuando la idea está clara, el resultado es fácil. Se puede expresar una historia completa" a lo que suma el rol social, del que estaba plenamente convencido desplegar en su trabajo, arguyendo que la función del artista estaría dada por "estudiar nuestra realidad y darla a conocer"[2]. FELIPE QUIJADA

1 MELLADO, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado*. Santiago de Chile, Ediciones de Guerra, 1995, p. 131. **2** AMPUERO, Rafael. Sin evadir la realidad. *Revista Ercilla* (1.730): 14–20, 1968.

BIBLIOGRAFÍA AHUMADA, Norman. *Rafael Ampuero. Grabado.* Concepción, Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2013.

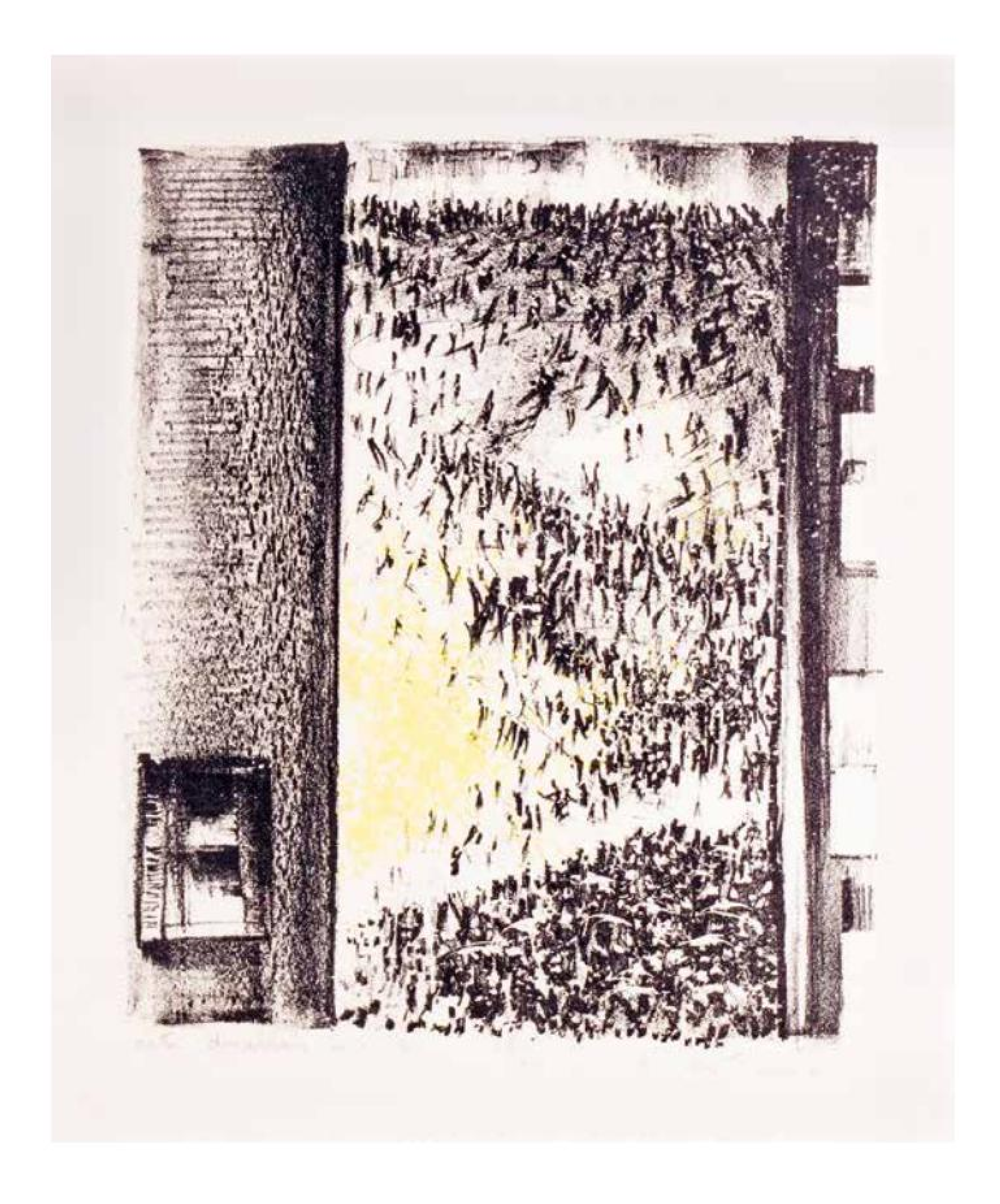
ANTÚNEZ
Nemesio

Santiago (Chile), 1918–1993

CITY DWELLERS

1950 • Grabado, litografía sobre papel de algodón de 250 g • 29,3 × 24,1 cm / 42,1 × 32,7 cm

INVENTARIO 1076268–5 / 020301001006319 **PROCEDENCIA** Es parte de la muestra creada para la exposición *Habitantes de la ciudad* o *ventanas de la ciudad*, en Nueva York **FORMA DE INGRESO** Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1961 **INSCRIPCIONES** City Dwellers NY 50 [ángulo inferior izquierdo], 23/30 [centro inferior], N. Antúnez [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Grabados de la colección permanente,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976.



Nemesio Antúnez estudió arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago y por medio de una beca Fulbright viajó a Nueva York a continuar sus estudios en la Universidad de Columbia. Es una figura fundamental en la historia del arte chileno contemporáneo, especialmente por su aporte para el desarrollo del grabado en nuestro país, contribución que se ha concretado a través de su propia obra, la fundación del Taller 99 en 1956, y también desde su cargo como director del MAC entre los años 1962 y 1964, perío-

do en el que, entre otras actividades, organizó la *Bienal Americana de Grabado* que se realizó continuamente en Santiago de Chile hasta 1972.

City dwellers fue realizada en Nueva York, durante el período en que Antúnez asistió al Atelier 17 de grabado del británico Stanley William Hayter[1], entre 1947 y 1952. Sin embargo, el motivo de los habitantes de la ciudad (*city dwellers*) se remonta a 1943, año en que llegó a vivir a Nueva York, y se extiende en su obra hasta la década del 60, cuando regresa a dicha ciudad. En este sentido, su obra está en directa relación con el contexto de producción y con la percepción que el artista tiene de ese lugar[2].

En esta litografía podemos apreciar los dos grandes temas que rondaron por las obras de Antúnez en esa época: las ventanas y las multitudes. El acto de ver a través de la ventana como marco hacia la realidad exterior es acentuado en los bordes por edificios que generan un entrever, un espacio intermedio donde aparecen los habitantes de la ciudad reunidos alrededor de una mancha de luz amarilla. La vista aérea, predominante en sus obras que representan ciudades, remite a su formación de arquitecto como también al hecho de que, vista la ciudad desde la altura, se logra una visión global. Desde lo alto la muchedumbre que circula por las calles parece puntos, y es representada por medio de formas abstractas como unidades gráficas que se aglomeran o dispersan en el espacio, desintegrando la representación figurativa de aquello que se observa a distancia como un conjunto anónimo y uniforme. La posición desde donde mira el artista corresponde a la ventana de su oficina en el piso 31 de un edificio en el Rockefeller Center, desde donde "veía a la gente como hormigas moviéndose por las calles según el rojo y el verde de los semáforos. Pelotones apresurados que se cruzaban en las esquinas como un ballet mecánico y repetido"[3]. Su interés por plasmar la dinámica de la urbe y los millones de personas que por ella se desplazan a diario, lo llevó a realizar una exposición en la galería Bodley en Nueva York con pinturas, grabados y dibujos sobre el tema, los que tituló *Habitantes de la ciudad* o *Ventanas de la ciudad*. Entre las obras allí expuestas figura un ejemplar de este grabado.

La recepción favorable de su exposición por parte de la crítica estadounidense tuvo repercusiones en Chile, cuando unos meses después fueron traducidos y publicados fragmentos en la revista *Pro Arte* con el título "Principales revistas de arte de Estados Unidos elogian a Nemesio Antúnez" y acompañados de una reproducción del grabado en cuestión, pero que corresponde a un ejemplar que posee el MOMA en su colección desde que fue adquirida en 1950.

Sobre la recepción de la obra de Antúnez en Chile, cabe destacar que una vez que regresa al país en 1953, se vuelve una figura preponderante dentro del escenario artístico local y latinoamericano. En este sentido, uno de los primeros ensayos sobre su obra fue escrito por Enrique Lihn en 1956 y publicado en la *Revista de Arte* con el título "Ventana abierta al mundo de Antúnez". Allí, el escritor reflexiona sobre su producción, principalmente a través de la serie de obras donde la figura de la ventana es fundamental para aproximarse a su propuesta artística. Para Enrique Lihn la obra de Antúnez posee características formales que provienen de diversos estilos, definiendo su arte como "un arte emparentado por sus medios con el formalismo de los abstractos pero cargado de emotividad expresionista" por su contenido "humanizado", situándolo entre la abstracción que predominaba como tendencia en el círculo de artistas reunidos en el taller de Hayter y su propia expresividad más realista y figurativa, que es plasmada como impresión del artista. Y sobre sus obras de la serie de multitudes señala: "Estas muchedumbres (...) se presentan primeramente como simples yuxtaposiciones del signo hombre en movimiento ambulatorio, sin dirección, bañado por la atmósfera depresiva del amanecer o de la noche, que como en una visión impresionista negativa (...) las envuelve, esfuma y desintegra". Para lograr ese efecto de yuxtaposición y desintegración de las formas, la elección de la técnica litográfica cumple un rol determinante, como señala más adelante el escritor: "Antúnez ejecutó su serie de las multitudes, especialmente en la técnica de la litografía, más apta que el aguafuerte y la punta seca para alternar valores con la soltura que exige la vaguedad de la impresión" (Lihn, 1956, p. 8). AMALIA CROSS

1 Stanley William Hayter (1901–1988), artista británico considerado uno de los grabadores más importante del siglo XX. **2** Por otra parte, Nueva York será el lugar de introducción de Antúnez al grabado a través del taller de Hayter que, a su vez, será el modelo que utilizó para fundar en Chile el Taller 99 en 1956, clave en el desarrollo del grabado en Chile, por la renovación y experimentación de las técnicas tradicionales hacia una modernización de la práctica del grabado. **3** VERDUGO, Patricia. *Conversaciones con Nemesio Antúnez.* Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1995, p. 42.

BIBLIOGRAFÍA LIHN, Enrique. Ventana abierta al mundo de Antúnez. *Revista de Arte* (3): 2–9. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1956.

ANTÚNEZ
Nemesio

Santiago (Chile), 1918–1993

SIETE VOLCANES

1963 • Óleo y óleo sintético sobre tela • 120,7 × 120,7 cm

INVENTARIO 1075667–7 / 020301001005583 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1963 **INSCRIPCIONES** N. Antúnez [reverso, ángulo superior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Arte Actual de América y España*, Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, Madrid, 1963.



El formato cuadrado de esta obra es contrastado por las figuras circulares de su interior, que remiten a formaciones geológicas de un paisaje cordillerano y volcánico. En un corte transversal se deja ver la composición interior de ese paisaje, la lava aparece en manchas de tonos rojos, anaranjados y fucsias, las rocas en verdes oscuros y negros, mientras que el tono de azul corresponde al mineral lapislázuli. El interés de Antúnez por pintar el paisaje se inicia en 1953, cuando regresó a Chile desde Nueva York, y desde ese momento su obra cambió de rumbo para abordar la geografía y la identidad cultural que definen una imagen poética. En palabras del artista: "Pinté desde entonces cordilleras, volcanes, donde se refleja un trozo de cielo azul en el agua. Pinté el norte y el sur, una visión de lo que es Chile. Cortes de los Andes en donde aparece el lapislázuli"[1], como es el caso de *Siete volcanes*.

En la combinación de materiales, entre óleo y óleo sintético en distintas soluciones, y en la manera de aplicar el material, esta obra tiene un efecto en la saturación del color y en el efecto líquido semejante al que se produce mediante ciertas técnicas de grabado. Lo anterior, se debe a que su formación como artista visual fue desde el grabado en el Atelier 17 de Stanley William Hayter en Nueva York a fines de la década del 40, desplazando desde una disciplina a otra los conocimientos adquiridos. En sus palabras: "al conocer estas técnicas [las del grabado] mi pintura misma se enriqueció, haciéndome ver posibilidades de textura y riquezas de calidades que hasta entonces no había visto, y que incorporé a mis obras"[2].

Siete volcanes, fue pintada durante su período de dirección del MAC (1962–1964), en una pequeña oficina lateral que utilizaba de taller en el edificio Partenón de la Quinta Normal. Fue exhibida por primera vez en la exposición *Arte actual de América y España* organizada por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en mayo de 1963. Esta exposición fue muy importante por la cantidad de artistas convocados y polémica por ser una exposición organizada y auspiciada por el gobierno autoritario de Francisco Franco. En este sentido, el comentario que hace Marta Traba sobre la exposición resulta esclarecedor, entre otras cosas, para comprender el proceso de compromiso político de los artistas latinoamericanos, como en el caso de Antúnez. Nos dice Traba: "En 1963 el Instituto de Cultura Hispánica inaugura en Madrid la exposición 'Arte de España y América', primero y último certamen, memorable por muchos motivos: primero, porque demostró la indiferencia política casi general de los artistas que, por el contrario, a lo largo de la década, se politizaron violentamente. Solo el peruano Fernando de Szyszlo y el mexicano José Luis Cuevas rechazaron participar en una muestra organizada por Franco; segundo, por ofrecer el panorama más completo, reunidos hasta el momento, de un arte latinoamericano correspondiente a cierto expresionismo mágico, destinado luego a desaparecer bajo el alud del arte norteamericano"[3].

De hecho, el pintor peruano Fernando de Szyszlo no solo rechazó la invitación a la exposición, sino que también, en conjunto con la crítica de arte estadounidense Dore Ashton y con el apoyo de otros artistas, organizó desde Nueva York un bloque de resistencia y oposición a la dictadura de Franco y a sus iniciativas culturales, informando a los artistas de las verdaderas intensiones políticas que esta exposición encubría. En el Archivo del MAC, figura una carta con fecha 12 de marzo de 1963, enviada por Szyszlo y Ashton a Nemesio Antúnez advirtiéndole sobre las consecuencias de su participación en relación a los acontecimientos de la política internacional. En la carta señala: "Es el caso del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, que es la rama del gobierno del General Franco que se ocupa de asuntos culturales, que está organizando una exposición llamada *Arte actual de América y España* (...) en la que detrás del plausible motivo de mostrar reunidas obras de artistas españoles y del continente americano, en Europa, se pretende tácitamente y aprovechando del prestigio de nuestros artistas, usar esta exposición como un medio de publicidad del actual gobierno español"[4].

Claramente, Antúnez conocía la situación política de España, y a pesar de eso demostró interés en participar luego de recibir la invitación oficial a través de su amigo Luis González Robles, promotor y crítico de arte español. Por otra parte, la carta de Szyszlo y Ashton llegó tarde. El 11 de enero salieron del puerto de Valparaíso las obras de Antúnez (y otros artistas chilenos que participaron) con dirección a Europa, obras que habían sido retiradas del taller de Antúnez unos días antes sin estar completamente terminadas, como señala el artista en una carta dirigida a Luis González Robles: "Sin previo aviso llegaron a mi taller, el 7 de enero a llevarse las pinturas, estaban frescas y me las arrebataron del caballete... Me preocupa el estado en que llegarán allá. Si llegan en estado de 'collage' no se presentarán, acuérdate que yo pinto con pincel"[5].

El apremio del envío fue la razón por la que Antúnez no alcanzó a firmar ninguna de las tres obras enviadas, y su comentario sobre pintar con pincel puede haber tenido algún grado de cómica incidencia para que en el catálogo general de la exposición, las tres obras enviadas; *La bestia cordillera*, *Cordillera adentro* y, nuestro objeto de estudio, *Siete volcanes*, figuren en su técnica como "óleo con pincel". AMALIA CROSS

1 ANTÚNEZ, Nemesio. *Carta Aérea*. Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1988. p. 36. **2** DONOSO, José. Antúnez busca a Chile por dentro. *Revista Ercilla* (1.310): 12–13, 1960. **3** TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 105–106. **4** Carta de Fernando de Szyszlo a Nemesio Antúnez, 12 de marzo de 1963. En: Subfondo Correspondencia, caja 6, carpeta COR 1963.2. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **5** Carta de Nemesio Antúnez a Luis González Robles, 31 de enero de 1963. En: Subfondo Correspondencia, caja 6, carpeta COR 1963.2. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

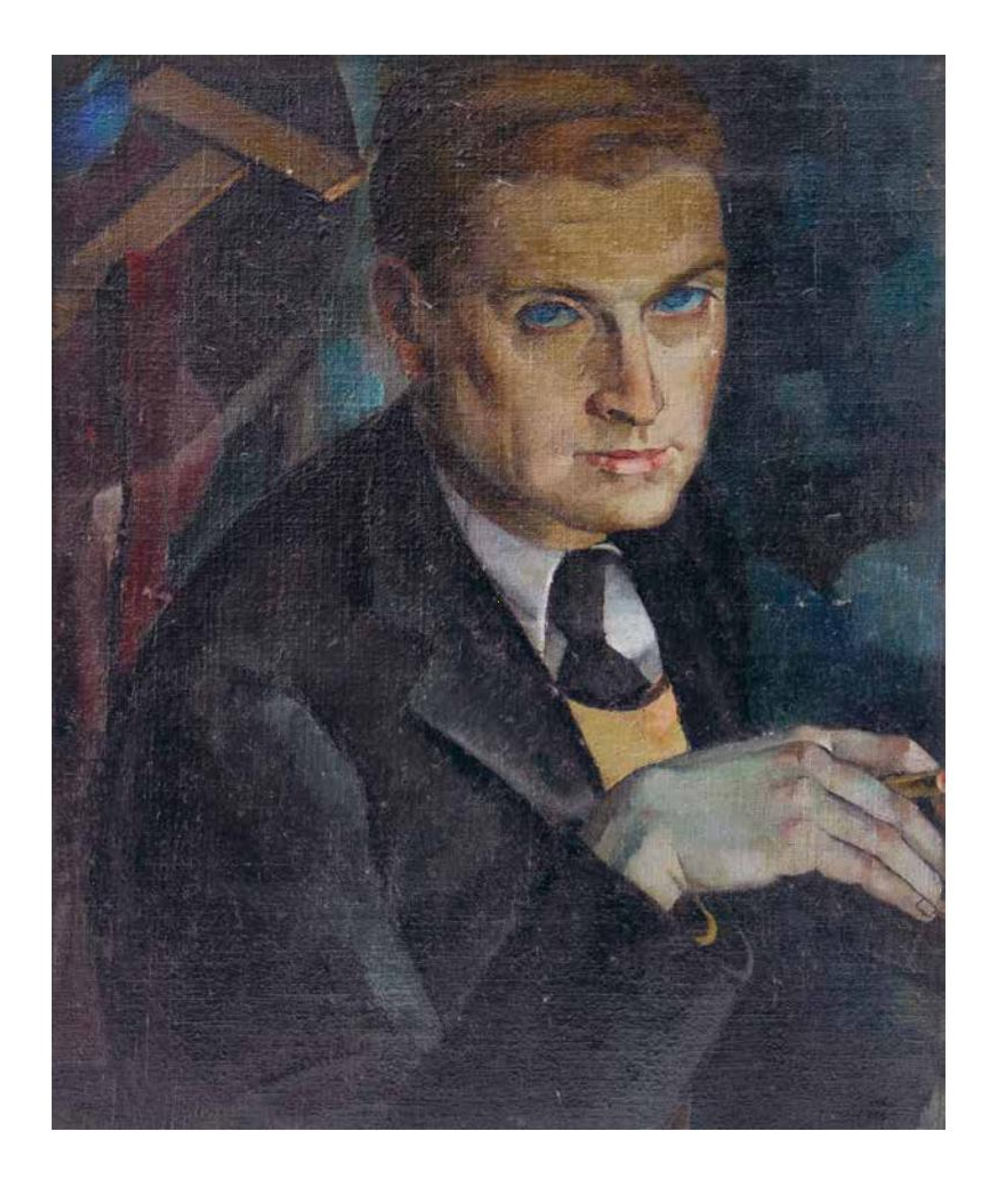
ARANÍS
Graciela

Santiago (Chile), 1908 –
Berna (Suiza), 1996

RETRATO DE RENÉ MEZA CAMPBELL

1929 • Óleo sobre tela • 61 x 50 cm

INVENTARIO 6542 **FORMA DE INGRESO** Donación de René Meza Campbell en 1967 **INSCRIPCIONES** Graciela Aranís París – 29 [ángulo superior derecho] **EXPOSICIONES** *Salón Oficial*, Pabellón de la Quinta Normal, Santiago de Chile, 1929.



Durante el proceso de diagnóstico y limpieza del cuadro se descubrió, por debajo de la capa de oxidación de pintura, la inscripción *Graciela Aranís París 1929*, lo que permitió asignar autoría, año y lugar de producción de la obra. Antes de esto, se consignaba anónima y sin título en los inventarios del Museo, desde su ingreso a la Colección en 1967. La obra ingresó al acervo del Museo por donación de René Meza Campbell, arquitecto de la Universidad de Chile y profesor de la Escuela de Artes Aplicadas, quien en 1928 fue becado a Europa donde compartió con Aranís, también becada en la capital francesa, tras el cierre parcial de la Escuela de Bellas Artes por el gobierno dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo. Por esta razón, y porque la obra aparece en la lista de obras enviadas por Aranís al *Salón Oficial* de 1929 como "396. Meza Campbell", podemos establecer que el personaje retratado es el propio René Meza Campbell.

Si nos detenemos a observar, la figura masculina de medio cuerpo y en escorzo se gira sobre la silla dejando ver, en el lado izquierdo del segundo plano, una regla T sobre la mesa, instrumento utilizado para realizar dibujos técnicos, a partir de líneas rectas y ángulos, un tipo de dibujo característico de los arquitectos, pero también de los movimientos ligados a la abstracción geométrica como el cubismo. La obra presenta un dibujo constructivo y estilizado en el rostro y la mano del retratado a partir de líneas generadas por el contraste de luces y sombras. Siendo este cuadro catalogado por el crítico de arte Nathaniel Yáñez Silva en un artículo sobre el *Salón* de 1929 como exponente del modernismo pictórico[1]. Yáñez Silva se refiere a las influencias de la pintura moderna que Aranís había recibido en la Academia de André Lhote en París[2], que se pueden ver en el dibujo y en la composición del cuadro como reminiscencias cubistas que son reforzadas por el uso de colores primarios, en una gama reducida que se intercala en distintas partes de la obra en tonos más o menos oscuros, generando un colorido relativamente opaco por uso predominante de negro.

Alrededor del *Salón* de 1929 hubo gran polémica y expectación por el envío de los pensionados. Las obras enviadas fueron criticadas por lo que en ese contexto se consideró como su "modernidad" y se cuestionó el sentido y la legitimidad de la permanencia de sus autores en Europa: "Estos jóvenes artistas (...) no han ido a Europa a perfeccionar sus estudios; no, más bien parecen empeñados en *echarse a perder*"[3]. Sin embargo, y a pesar de las críticas, este hecho significó una consolidación en la modernización de la pintura en Chile. La obra de Aranís contribuye a este proceso de renovación de la pintura a través de la asimilación de las ideas modernas desde Europa, lugar donde se radicó en la década del 20, participando del contexto artístico chileno a través de envíos al *Salón* y algunas exposiciones individuales[4].

AMALIA CROSS

1 YÁÑEZ SILVA, Nathaniel. El salón. *La Nación*, Santiago, Chile, 26 de noviembre de 1929, p. 3. **2** Las enseñanzas de André Lhote (1885–1962) se caracterizan por la aplicación del cubismo pero de manera académica, dando como resultado obras de estructuras geométricas pero figurativas, como los retratos de Tamara de Lempicka, también alumna de Lhote, y de cierta similitud formal con el trabajo de Aranís. **3** "El Salón de 1929 marca la crisis del modernismo pictórico en nuestro país". PINCEL, Juan. Al margen del Salón. *Revista Zig-Zag* (1.293): [s.p.], 30 de noviembre de 1929. **4** Figuran envíos al *Salón Oficial* de 1932 y 1938, mismo año en que realizó su exposición individual en Chile en el MNBA y (por último) en 1953 figura representando a Chile en la *Bienal de São Paulo* y con una exposición en la Sala del Instituto Chileno-Norteamericano en marzo.

ARAYA
Abelardo

Valparaíso (Chile), 1896 –
Santiago (Chile), 1983

GABRIELA MISTRAL

1945 • Escultura, tallado y teñido en madera • 73 × 44,5 × 48 cm

INVENTARIO 1075481–K / 020302001000792 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1955 **INSCRIPCIONES** Abelardo Araya 1945 [cara lateral izquierda] **EXPOSICIONES** *Salón Oficial*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1946.



Abelardo Araya fue un escultor de origen humilde que aprendió su oficio de la tradición artesanal, trabajando como tallador en diversas iglesias. Desde 1941 y por más de 30 años, fue profesor de decorado y tallado en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago.

Su obra escultórica se caracteriza por el predominio de cabezas y retratos realizados casi todos en madera. Las primeras obras poseen un mayor realismo[1], y es a través de la técnica que su obra va cediendo progresivamente a la geometría de los cortes, creando perfiles y ángulos que sintetizan los rostros y remarcan los rasgos mediante luces y sombras. Como es el caso de esta obra, un retrato de Gabriela Mistral realizado en 1945, el mismo año en que la poeta chilena recibió el Premio Nobel de Literatura, y que Araya presentó al *Salón Oficial* de 1946.

Este busto, que muestra principalmente la cabeza y una pequeña parte del cuerpo sin hombros como base, fue tallado en una sola pieza de madera. El artista ha trabajado la figura diferenciando tres zonas, teñidas de tonalidades diferentes y con diversas texturas, que van de lo más liso y claro del rostro a una mayor rugosidad de la textura original del árbol en la parte posterior de la cabeza.

Abelardo Araya figura entre los artistas que participaron en la *Exposición Inaugural* del MAC. Como es señalado por el investigador Víctor Carvacho en su *Historia de la escultura en Chile*: "Cuando Marco A. Bontá rehabilitó el viejo Partenón de la Quinta Normal de Agricultura para el Museo de Arte Contemporáneo y lo inauguró en 1947, en la lista de los ciento veinte artistas que estaban representados figuraba en el primer lugar Abelardo Araya Carrasco. Actualmente ese museo posee dos de sus esculturas: *Gabriela Mistral* y *Retrato de mi madre*. Esas obras están talladas en madera de naranjo, la preferida por su apariencia una vez pulida, como la de un marfil vegetal, duro y de bella entonación amarilla" (Carvacho, 1983, p. 226).

Entre los pocos documentos que registran la vida y la obra del artista, figura en el archivo del MAC una carta de 1955, donde Araya responde al director del Museo, Marco Bontá, por la petición de compra y donación de sus obras que estaban en calidad de préstamo desde su fundación. El contenido de esta carta se revela como una declaración de principios artísticos y estéticos de Araya sobre su obra en particular, sobre las categorías de artesano y artista, y respecto a la función del arte y el museo en la formación sensible del pueblo además de la generación de "una conciencia de lo superior y bello" capaz de incidir en la vida del hombre. En sus palabras: "Yo entiendo los sentimientos tercos y tiernos del pueblo, porque soy del pueblo y me superé por mirar con reverencia el arte. (...) Yo después de mis horas libres de artesano tallé con todas mis fuerzas y emoción los rasgos violentos y esperanzados de estos seres de mi pueblo. (...) Cómo no voy a querer colaborar en esta obra participando en este Museo que Ud. ha creado cuando para mí representa haber superado al artesano en el honor de estar colocadas mis maderas al lado de los artistas más sobresalientes de mi nación. Con esto he recibido el premio mayor que puede aspirar un trabajador, y ojalá cuando ese pueblo mire los domingos esas maderas que tallé con profundo amor ellos se vean retratados y traten como yo de superarse"[2].
AMALIA CROSS





1 Por ejemplo en el busto *Mi madre* de 1929, obra fundacional de la Colección del Museo. **2** Carta fechada el 28 de septiembre de 1955 en Santiago. En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD1 A–F, ABB.02.1. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

BIBLIOGRAFÍA CARVACHO, Víctor. *Historia de la Escultura en Chile.* Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983.

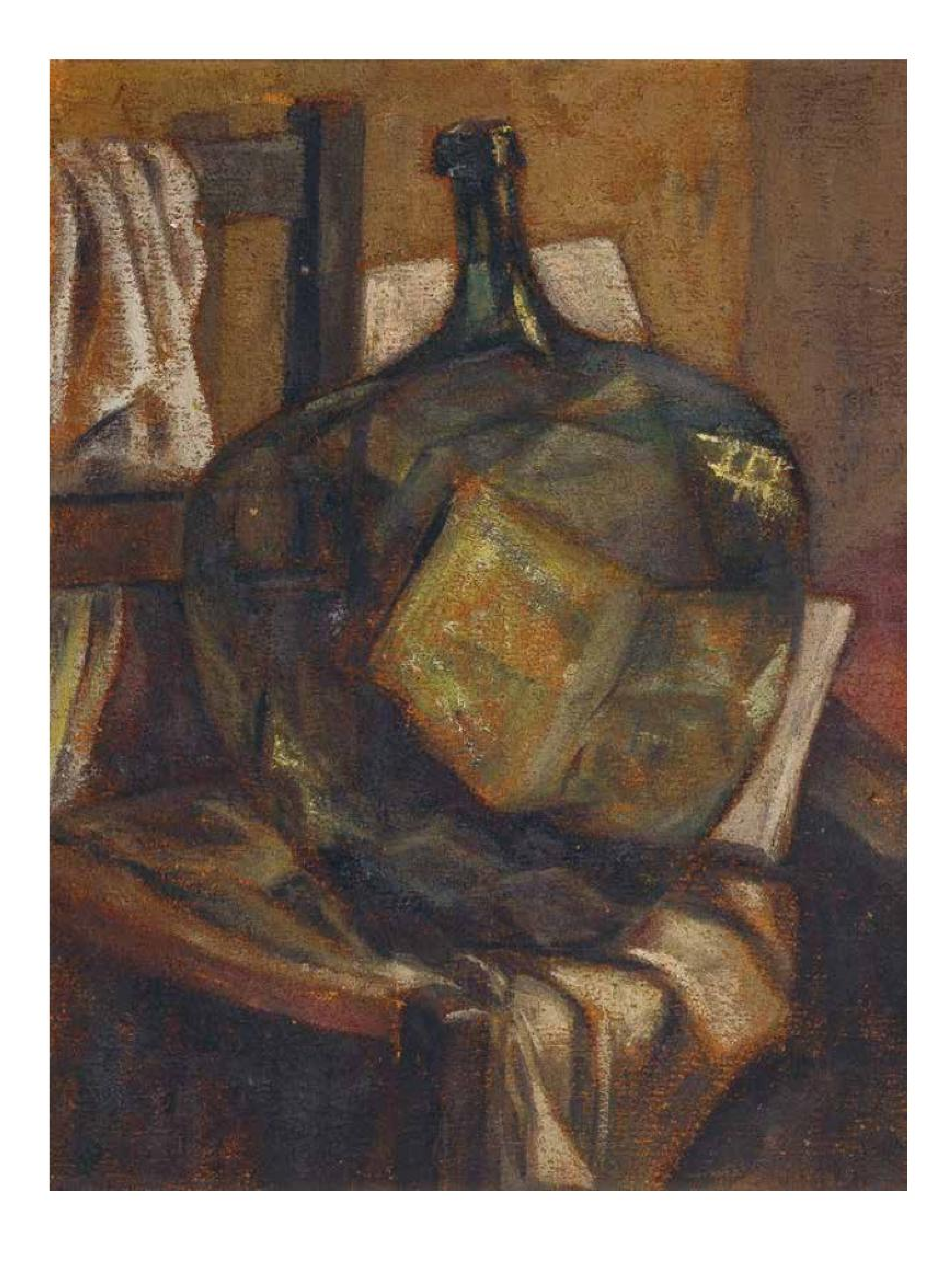
ARRATE
Herminia

Santiago (Chile), 1895–1941

NATURALEZA MUERTA (BOTELLÓN)

Sin data • Óleo sobre madera aglomerada • 79 × 59,5 cm

INVENTARIO 1075750–9 / 020301001005805 **FORMA DE INGRESO** Donación de Luz Dávila Arrate en 1982 **EXPOSICIONES** *Cuadros de Herminia Arrate*, Amigos del Arte, Santiago de Chile, 1942 • *Herminia Arrate*, Sala de exposiciones del Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1974.



A

La presencia de Herminia Arrate en la Historia del Arte en Chile es escasa. Esto debido a que permaneció poco tiempo en el país, ya que vivió en el extranjero desde 1929 cuando se casa con el diplomático chileno Carlos Dávila[1], y por el hecho de que no pintó muchos cuadros y no participó en más de dos exposiciones en toda su vida. Fue en 1942, a partir de su repentina muerte, cuando un grupo de importantes artistas, entre ellos su profesor de la Escuela de Bellas Artes, Pablo Burchard, sus colegas Luis Vargas Rosas y Julio Ortiz de Zárate, y sus amigos Vicente Huidobro y David Alfaro Siqueiros, entre otros, organizaron una exposición retrospectiva en homenaje a su trabajo artístico, a partir de lo cual su obra logró una mayor valoración y visibilidad en la escena local.

Su obra se compone, principalmente, de naturalezas muertas en tonos opacos y con texturas ásperas. Dentro de ellas, figuran varias cuyo objeto central es un botellón. Siendo estas las que mayor circulación tuvieron, al ser enviadas al *Salón Oficial* de 1930 y 1941. De hecho, esta obra de la Colección del MAC, ha sido una de las más reproducidas en catálogos por ser la más representativa de su trabajo pictórico, analítico y mesurado. Al respecto, Antonio Romera escribe: "No busquemos en sus obras un colorido, ni un dibujo débil y poco afirmado. Está toda ella realizada bajo el signo de lo vigoroso y recio. Y afirma sus mejores cualidades en el rigor constructivo y en la escueta valorización de los tonos. El cromatismo está hecho de la síntesis de los valores. La 'nobleza' del motivo temático depende de sus posibilidades plásticas. La curva ampulosa de un botellón es pretexto para un magnífico trozo de pintura. A veces el colorido está limitado por una tendencia monocroma excesiva, inclinada a los sienas y ocres. Es sombría y dramática"[2].

Sobre el color en la obra de Arrate, cabe asociar lo que Goethe denominó en su "teoría del color" el efecto psicológico que transmiten ciertas gamas cromáticas, siendo una de ellas de carácter melancólico, compuesta por azules, verdes y pardos. El carácter melancólico, presente en esta obra, tanto por el tema como por el color, fue señalado por Vicente Huidobro para definir su obra. En palabras del poeta: "Tan evidente es la calidad de los cuadros que nos dejó como para que no olvidáramos la belleza de su espíritu. Qué seriedad, qué amor de su oficio, qué gracia concentrada y sin ruido reina en esas telas tan suavemente melancólicas" (Imprenta Universitaria, 1942).

La obra fue donada en 1982 al MAC por la familia de la artista, al mismo tiempo que el Museo les compró una escultura de Isamu Noguchi que es un retrato de Herminia Arrate realizado en 1933 en Estados Unidos.
AMALIA CROSS

1 El político Carlos Dávila se fue exiliado a Estados Unidos en 1932, luego de haber ocupado el cargo de Presidente de la República y haber realizado un golpe de Estado. **2** ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1951. p. 179.

BIBLIOGRAFÍA *CUADROS de Herminia Arrate*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1942.



ASSLER Federico

Santiago (Chile), 1929

SIN TÍTULO

1971 • Escultura, vaciado en hormigón • 100 × 81 × 32,5 cm

INVENTARIO 6299 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1978 **INSCRIPCIONES** Assler 71 [base, cara inferior]

La obra de Federico Assler como escultor se inicia en 1969, cuando exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes un conjunto de esculturas abstractas formadas por la superposición desfasada de placas de madera, recortadas y unidas, que generan profundidad y volumen a modo de umbrales. Sin embargo, han sido sus trabajos en hormigón, mayormente exhibidos en espacios públicos, su obra más característica como escultor[1].

Para realizar esta obra, Federico Assler trabajó primero en el molde de poliuretano para luego vaciar la escultura en hormigón. En este sentido, su procedimiento de trabajo involucra pensar la obra simultáneamente como positivo y negativo, como forma y contra forma de relieves. En este caso, una escultura con forma de paralelepípedo ortogonal, de caras opuestas rectangulares iguales entre sí, que tiene una textura porosa transferida del molde.

Esta obra en la Colección del MAC fue realizada a principios de la década del 70. En ese entonces, su principal interés consistía en conocer la estructura y naturaleza de los materiales modernos, principalmente el hormigón y el poliuretano, los que brindaban nuevas posibilidades formales y le permitían introducir innovaciones en el proceso de trabajo. A partir de sus experiencias con el hormigón, Assler desarrolló una serie de obras para el espacio público, concebidas como piezas ensamblables para conformar conjuntos escultóricos, los que fueron instalados en 1971 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile en Cerrillos y, en 1972, en el exterior del edificio destinado a la UNCTAD III (Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo)[2], planteando la integración de sus esculturas con la arquitectura y el espacio urbano. Esta vinculación se produce por el material que utiliza, ya que el uso de hormigón armado es predominante en la construcción de ciudades; por la forma escultórica sin pedestal que permite una mayor integración de la obra al espacio donde se instala; y por su método constructivo a través de estructuras modulares que se ensamblan. Aspectos que determinaron el trabajo posterior del artista, que continuó profundizando en el uso de materiales contemporáneos y en la vinculación espacial e interactiva de su obra con el espacio arquitectónico y el medio urbano.

En el libro *Obra Artística 1959–2002*[3] figuran fotografías históricas del taller del artista en Lo Curro entre 1969 y 1972, donde aparece la pieza reproducida junto a otras obras formalmente similares. Todas ellas van creciendo desde la unidad del bloque y conformando conjuntos más amplios y complejos, los que se unen por la continuidad y el calce de sus formas. En 1978 Assler dejó en el MAC, en calidad de préstamo, tres esculturas de hormigón de similares medidas, una de ellas era la que registra este Catálogo y que el artista posteriormente donó al Museo. AMALIA CROSS





1 Sobre el material señala: "Creo que el hormigón constituye la nueva roca, la piedra contemporánea, un material de quizás las más amplias posibilidades hoy" (Assler, 2002, p. 46). **2** Su propuesta de un "conjunto escultórico" que invita a la interacción del público fue instalada en una plaza aledaña la llamada "placa", unidad arquitectónica construida por el gobierno de la Unidad Popular para la UNCTAD III. El edificio es actualmente la sede del Centro de las artes, la cultura y las personas Gabriela Mistral (GAM), organismo que ha reabierto la plaza y reintegrado la obra al uso público. **3** Ver bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA ASSLER, Federico. *Obra Artística 1959–2002.* Santiago de Chile, Infoarte Ediciones, 2002.

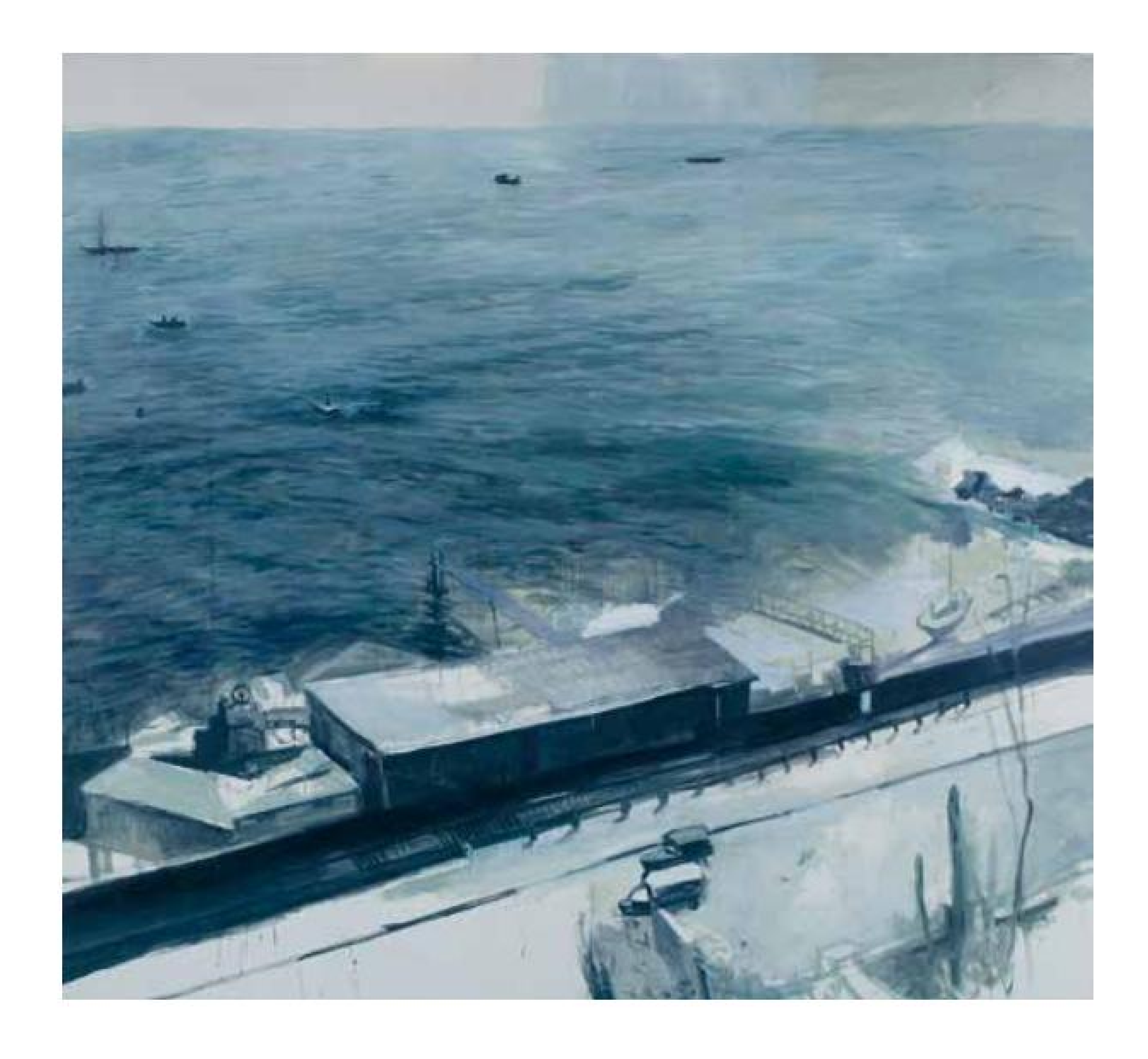
BABAROVIC
Natalia

Santiago (Chile), 1966

CIELO

2008 • Óleo sobre tela • 200 × 218 cm

INVENTARIO 778 **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 2010 **EXPOSICIONES** *Cautiverio Feliz*, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



Natalia Babarovic se formó en el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde entre 1985 y 1990 fue alumna de Adolfo Couve, Gonzalo Díaz y Jaime León, entre otros.

Desde el comienzo su obra se caracterizó por el ejercicio pictórico y el sostenido estudio sobre la naturaleza ambigua de lo visual (Merino, 1998, p. 32). Su obra adquirió rápidamente consistencia durante el período del último decenio del siglo XX y ha sido caracterizada como una de las poéticas pictóricas, o visuales, formadas más allá de la descomposición histórica del conceptualismo experimental y crítico finisecular en el arte chileno contemporáneo[1].

En tanto que ejercicio pictórico, la singularidad de la obra de Babarovic radica en que supo distanciarse tanto del conceptualismo como de la experimentalidad, pero sin renunciar a esta sino, más bien, relocalizándola en el campo pictórico. En este sentido, su obra más madura se consolidó en el ejercicio de diversos géneros y subgéneros pictóricos, como el retrato, el "mundo del taller" y el paisaje. Respecto del lugar y el desarrollo de este último en la obra de la artista, fue fundamental el taller que realizó en la localidad litoral de Cartagena con el pintor Adolfo Couve.

Hacia 1987, y en cierto modo por azar, un nuevo elemento de referencia se agregó a su obra. Nos referimos a las fotos tomadas por su abuelo durante la década de los años 70. "Se trataba de innumerables imágenes sin interés aparente y no adscritas a los registros estéticos de la fotografía común..., una colección de tomas indiferentes de objetos, paisajes y episodios cotidianos..., se podía –sin embargo– adivinar una acción detrás de ellas: algo que podemos identificar como la necesidad de establecer una memoria"(Merino, 1998, p. 11). La colección de fotografías sirvió a la autora para elaborar una serie de obras, autorretratos en su mayoría, en las que aparecía su figura en primer plano, con diversos paisajes de fondo extraídos de las fotos encontradas.

Estas obras formaron parte de su primera exposición *El lugar de la cita*, en 1989[2].

Entre las fotografías encontradas, todas de temática tan diversa como inaparente, se encontraba la imagen que representa una sección puntual del camino costero que une las ciudades de Viña del Mar y Valparaíso, referente de la pieza *Cielo* en la Colección del MAC. El trabajo con esta imagen dio como resultado una serie de nueve telas de 30 × 40 cm pintadas en una gama de grises, que fue presentada en 1993 junto con otras dos series de pinturas bajo el nombre *Cautiverio feliz*[3]. El catálogo de la muestra reproducía la serie de pinturas y la fotografía modelo, en relación con la cual, la autora precisó: "A partir de este tramo de carretera, la serie se estructura como períodos, como plazos de tiempo y desplazamientos de la mirada" (Galería Gabriela Mistral, 1993).

Lo que le interesó a Natalia Babarovic de esa fotografía no fue el lugar representado, o la foto específica en tanto que paisaje marino, sino el que esa representación fotográfica pudiera fungir como paisaje. Es decir, que pudiese ser observada como paisaje y por lo tanto reproducir un tipo de relación visual convencional, una relación instituida en la historia del arte y la pintura occidental. Y en este sentido, lo central resulta ser el problema visual que la foto propone al observador, y sobre todo al pintor que se propone reproducirla, es decir, al pintor que emprendiese una tarea semejante a la del sujeto que tomó la foto, en este caso, elaborando pictóricamente un motivo inaparente. Solo que ahora el motivo inaparente ya no es el panorama costero que captó el fotógrafo, sino la fotografía misma en su calidad de fragmento visual y de indicio perdido de una experiencia concreta de captación y retención de la realidad visible. De ahí que la singularidad de las nueve pequeñas telas que conformaron *Cautiverio feliz* (1993) radica en que especulan y retienen pictóricamente los vestigios de una experiencia visual de observación, representación. Que conforman un ejercicio que excede la mera reproducción del referente fotográfico y operan como señales que nos hace la autora, "para recordar que sus preocupaciones no se restringían al puro aparataje de la pintura" (Merino, 1998, p. 17).

En la pieza *Cielo* de 2008, se puede observar el destino ulterior de este ejercicio, pues constituye una ampliación de los paisajes en pequeño formato, lo cual supone también una ampliación del horizonte de problemas originalmente implicados. Vemos que ya no parte de la fotografía encontrada sino de la experiencia con la pintura, y aunque es evidente que la fotografía no ha sido olvidada, esta obra específica se erige ahora sobre la base de una obra pictórica compleja que la funda.

Hacia la sección inferior del cuadro, formando parte de un área triangular, vemos un plano diagonal que representa un camino iluminado en el que las figuras de dos vehículos avanzan hacia la izquierda incrustadas en la luz. Un poco más arriba se sitúa una larga franja oscura, una línea de sombra que atraviesa y divide diagonalmente la composición, separando el primer plano luminoso de la serie de volúmenes desvanecidos que representan construcciones erigidas al borde del mar. Inmediatamente más arriba de esta sección se extiende un plano denso que se levanta y yuxtapone con otro plano angosto y más claro que llega hasta el corte superior del cuadro. El límite que forma el encuentro entre los dos planos forma la línea de horizonte, límite que sin salir del cuadro, nos retrotrae hasta un sitio ubicado en un lugar alto ante el primer plano y desde el cual virtualmente se distribuye la mirada. Desde allí nosotros vemos lo que vería un observador situado alternativamente fuera y dentro del cuadro y que mirase hacia abajo sobre el camino y los techos, hacia el centro sobre el mar y los botes, o hacia arriba, sobre la profundidad y el horizonte.

En la historia de la pintura chilena el paisaje es uno de los géneros que presenta un historial de transformaciones y una continuidad suficientes como para constituir una breve pero contundente tradición pictórica local. Dentro de los paisajes que incluye la Colección de MAC, la obra *Cielo* introduce el giro reflexivo sobre el género mismo y sobre la tradición, y contribuye al pensamiento crítico de esta sin refutarla. A la certidumbre poética de la naturaleza y la geografía, a la melancolía del territorio, que suele caracterizar el paisaje en la pintura chilena, se interpone la prosa reflexiva sobre la experiencia de la representación y la práctica visual. GONZALO ARQUEROS

1 Esta idea se refiere fundamentalmente al lugar que ocuparon los lenguajes visuales desarrollados en el difícil período de los años 70 y 80 del siglo XX, que incorporaron poéticas conceptuales que se materializaron en obras formalmente experimentales, críticas y políticamente incisivas, y se hicieron acompañar por discursos que ejercieron un rol interpretativo y modélico en la configuración del campo del arte local, determinando su índice de contemporaneidad. **2** Goethe Institut, Santiago de Chile, 1989. **3** Exposición *Babarovic - Langlois*, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1993.

BIBLIOGRAFÍA MADRID, Alberto. Catálogo exposición *Cautiverio Feliz. Natalia Babarovic*. Santiago de Chile, Sala Gasco Arte Contemporáneo, 2006 • MERINO, Roberto. *Novela de aprendizaje sobre la pintura de Natalia Babarovic*. Santiago de Chile, Ediciones de la *Revista Patagonia*, 1998 • Catálogo exposición *Babarovic - Langlois*. Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral, 1993.



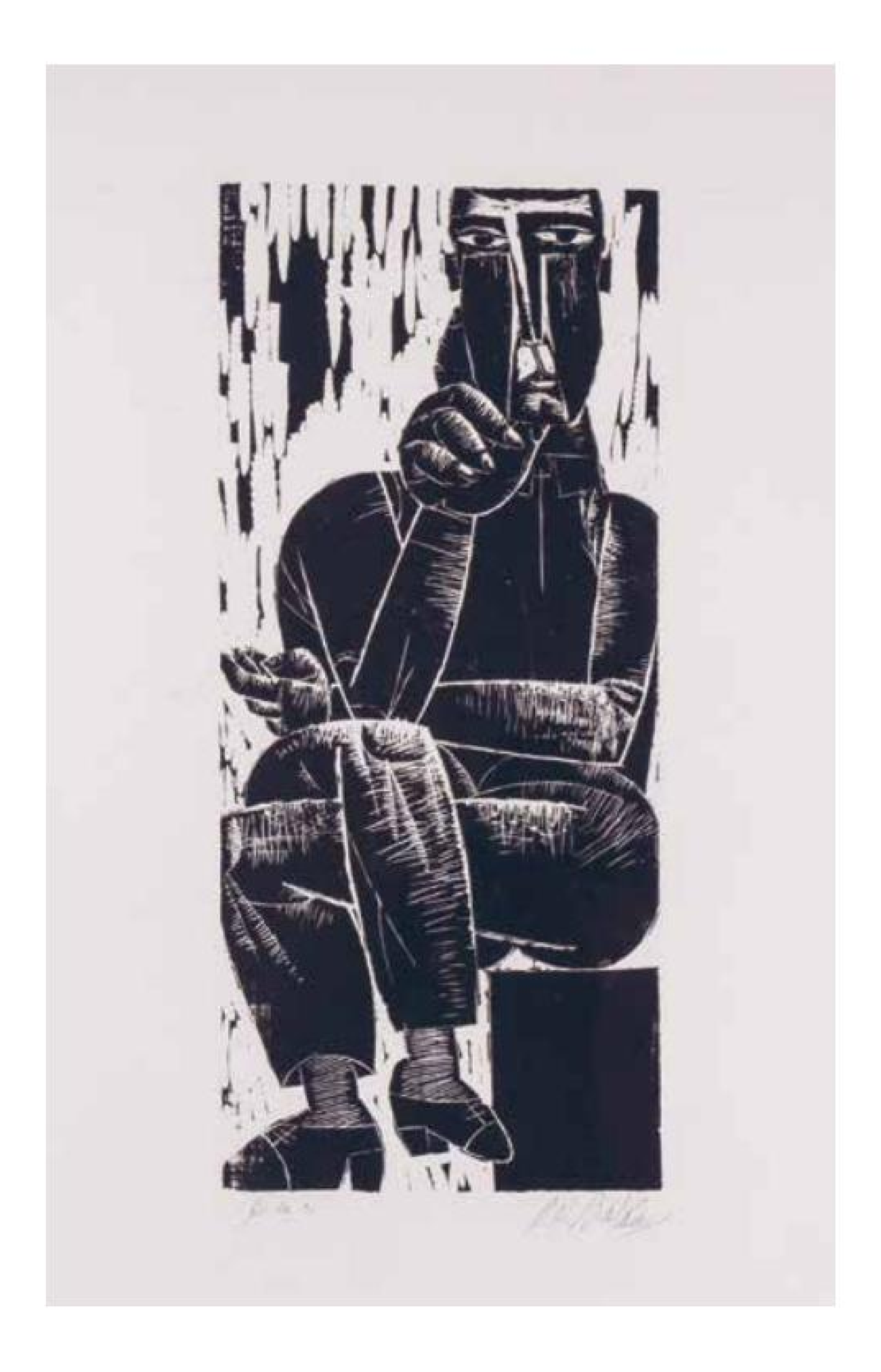
BALÁN Américo

Kiev (Ucrania), 1915 –
Buenos Aires (Argentina), 1986

SIN TÍTULO (HOMBRE PENSATIVO, HOMBRE ACODADO)

ca. 1963–1965 • Grabado, xilografía sobre papel hilado de 180 g • 40,4 × 17,4 cm / 65,4 × 47,3 cm

INVENTARIO 2220 **FORMA DE INGRESO** Donación de Ignacio Acquarone en 1965 **INSCRIPCIONES** "f. de c." (fuera de comercio) [ángulo inferior izquierdo], A. A. Balán [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *9 xilógrafos argentinos*, Galería Riobóo-Nueva, Buenos Aires, noviembre de 1965 • *20 xilografías de Américo Abraham Balán*, Galería La Ruche, Buenos Aires, 1965 • *Exposición de Américo Balán, xilografías*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1966.



En 1965, Américo Balán participó de la *II Bienal Americana de Grabado* organizada por el MAC. El catálogo del evento indica que presentó allí dos xilografías: *Hombre acodado y Mujer reclinada*. Aunque es probable que se trate de la misma obra que aborda la presente ficha, al no incluirse en aquel catálogo de la segunda bienal reproducciones de esas obras ni las medidas de las mismas, sino solamente su título, no es posible confirmar que efectivamente sea la misma xilografía. Sí es un dato preciso que ese mismo año el coleccionista y curador argentino Emilio Ellena incluyó esta obra en la edición de *9 xilógrafos argentinos*, carpeta con 54 estampas publicada especialmente para celebrar el evento santiaguino y que luego fuera donada al MAC por otro coleccionista argentino, Ignacio Acquarone, oriundo de la ciudad de Paraná. El conjunto de Balán incluido dentro de esa carpeta comprendía seis xilografías[1]; ninguna de ellas aparece titulada, aunque la imagen de

un hombre y una mujer sentados, con un fondo neutro de texturas de madera desbastada por la gubia del grabador, era referida en algunas notas de prensa como *Banco de plaza*[2].

También en algunos registros de prensa contemporáneos aparecieron menciones a la imagen que aquí se presenta de un hombre de piernas cruzadas, codo sostenido sobre la rodilla, mano a la barbilla, actitud reflexiva y circunspecta, situado sobre un fondo de texturas similar a la de *Banco de plaza*: la obra había sido reproducida en una breve referencia hemerográfica bajo el título *Hombre pensativo*[3]; también en otra nota se hacía mención a una estampa de Balán con el título *Cómodo, mirando y tal vez pensando*[4].

Américo Balán se destacó como grabador y dibujante, si bien también realizó pinturas, escenografías e incursionó en el dibujo animado. Su figuración abrevó a lo largo de su carrera en la fuente de la gráfica del expresionismo alemán, especialmente en su vertiente satírica y su tendencia a la caricaturización de personajes cotidianos o tipos populares. Radicado en la Argentina en 1922 y participante del *Salón Nacional de Artes Plásticas* desde 1957, Balán formaba parte de una generación de artistas argentinos –Alfredo de Vincenzo, Albino Fernández, Carlos Filevich o Norberto Onofrio, entre otros–, que desde fines de esa década habían comenzado a desarrollar una obra xilográfica que daba cuenta de nuevas búsquedas sobre la materia y la imagen, desvinculadas del abordaje ortodoxo. Cercanas a una resolución sintética y "expresionista", la crítica de la época destacaba de las imágenes de Balán que "sus personales deformaciones de las formas naturales responden, siempre, a un propósito expresivo que oscila entre el dramatismo y cierto curioso humor lindante con la persecución de lo grotesco. (…) Estas deformaciones, estas estilizaciones sumamente personales confieren a sus bellos trabajos el extraño y sugestivo clima que los caracteriza"[5].

También desde fines de los años 50 se había producido un cambio en los planes de estudio de las escuelas de Bellas Artes porteñas, iniciándose un proceso de actualización de contenidos y de renovación de los planteles docentes, con el ingreso de profesores vinculados a las nuevas modalidades de producción plástica; así, Balán fue uno de los profesores destacados en la materia Grabado. A la vez, por esos mismos tiempos, el artista iniciaba un proceso de progresiva inscripción en el circuito institucional de exposiciones locales, reforzada con su participación en diversos concursos y presentaciones internacionales: por ejemplo, se incluyó obra suya en el envío para la *I Exposición Bienal Interamericana de Pintura y Grabado* de México de 1958; ese mismo año, formó parte del envío de la Argentina, con curaduría del escultor Pablo Curatella Manes, para la *Exposición Universal de Bruselas*, obteniendo una de las numerosas medallas otorgadas en esa ocasión. En 1960 Balán participó en la *VI Mostra Internazionale di Bianco e Nero* en Lugano, Suiza, y también actuó como jurado de selección del conjunto de xilógrafos argentinos que concursaron en el *Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía*, organizado por Oscar Pécora desde la Galería Plástica, sede del futuro Museo del Grabado.

Balán resultaba entonces una voz de autoridad en materia de grabado argentino. Fue en esos tiempos cuando Emilio Ellena lo invitó a participar en la serie de carpetas de grabados originales de artistas argentinos iniciada por él en Rosario en 1958[6]. A la vez, en 1965, Ellena lo incluyó entre los artistas seleccionados para la carpeta *9 xilógrafos argentinos* ya mencionada; en sus estampas editadas en esa ocasión, alternan figuras de hombres y mujeres junto con vistas urbanas sintéticas[7].

Las obras publicadas en esa carpeta fueron exhibidas en Buenos Aires en la Galería Riobóo-Nueva, en noviembre de 1965, mientras que Balán presentaba una muestra individual de 20 de sus xilografías en la Galería La Ruche[8]. En el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, el conjunto fue presentado como donación de Acquarone al ser expuesto allí en 1966.
SILVIA DOLINKO

1 Cinco de ellas forman parte, desde 1965, del patrimonio del MAC. **2** Por ejemplo, en la edición de *Noticias gráficas* del 22 de abril de 1960. La imagen también se reprodujo en la nota de Cayetano Córdova Iturburu, "Artistas y exposiciones. Xilografías de Américo Balán", publicada en el periódico *El Mundo* el 18 de mayo de 1960, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. **3** Véase: NUEVAS OBRAS incorporó el Museo de Bellas Artes. *El Liberal*, Santiago del Estero, Argentina, 12 de junio de 1974. **4** Recorte de prensa, sin datos. En: Carpeta Balán. Archivo de las Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, Buenos Aires. La obra no aparece allí reproducida. **5** ARTISTAS y exposiciones. Xilografías de Américo Balán. *El Mundo*, Buenos Aires, Argentina, 18 de mayo de 1960. **6** Balán participó de ese emprendimiento en dos instancias. Primeramente, con la carpeta Nº 12 de la colección: *Seis xilografías originales*, 1959; y con la carpeta Nº 16: *Seis grabados originales*, 1960. **7** Balán no realizó grabados especialmente para las ediciones de Ellena sino que algunas de sus obras se reeditaron a partir de un trabajo de selección conjunto entre artista y editor. **8** BALÁN: Grabador e inventor de personajes. *La Razón*, Buenos Aires, Argentina, 27 de noviembre de 1965. En: Carpeta Balán. Archivo documental de las Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA DOLINKO, Silvia. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955–1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012 • RODRÍGUEZ, Ernesto. Los grabados de Américo A. Balán. *Ars* (80), 1958.

BALMES
José

Montesquíu (España), 1927 –
Santiago (Chile), 2016

SIN TÍTULO

1965 • Látex, óleo y papel sobre tela • 135 × 123 cm

INVENTARIO 1075818–1 / 020301001005732 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Santo Domingo* **INSCRIPCIONES** Balmes 65 [centro inferior] **EXPOSICIONES** *La no figuración en la pintura chilena en la década del 60*, Facultad de Arte y Tecnología de la Universidad de Chile sede Valparaíso, Valparaíso, 1978 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar*, National Museum of Contemporary Art (Seúl) • Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile), 2005–2006 • *Altazor. Pintores chilenos y españoles. Ilustrando a Huidobro*, Museo de América, Madrid, 2008.



Sin título pertenece a la serie de obras que realizó Balmes, denominada *Santo Domingo*. Este cuerpo de trabajos reflexiona respecto a la invasión de los *marines* estadounidenses en la República de Santo Domingo, el 28 de abril de 1965. Dicho acontecimiento fue provocado por un clima de inestabilidad y guerra civil en la nación caribeña, puesto que los grupos más conservadores y patronales enfrentaron sediciosamente al gobierno de izquierda electo democráticamente, encabezado por el presidente Juan Bosch. Balmes cuestiona críticamente la intervención de los Estados Unidos, ante una situación donde no se interpela la democracia, sino más bien, se despliega el control de la potencia del norte. El producto de esta invasión fue una masacre de proporciones. Para esto, el artista rescata el recurso del collage para ubicar sobre el soporte de la pintura recortes de prensa donde se toca la noticia de la invasión; recortes que parecieran haber sido rajados y circunscritos sobre la misma tela y, también, con otros tipos de recortes generados por la pintura que chorrea y se desplaza sobre el mismo documento.

José Balmes se radicó en Chile en 1939, cuando por el triunfo del franquismo su familia tuvo que escapar de España en el Winnipeg, aquel barco donde un grupo importante de republicanos viajó a Chile, protegidos por Pablo Neruda (cónsul para ese entonces en España). Al terminar la secundaria en el Liceo Barros Borgoño, ingresará a la Escuela de Bellas Artes, donde será un

B

estudiante destacado de Pablo Burchard, a quien se le ligó como maestro, respecto al "relato manchístico" de la historia de la pintura nacional. En 1952 viaja a Europa junto a Gracia Barrios para estudiar con una beca de honor de la Universidad de Chile. El contacto entre ambos continuó y durante uno de estos viajes de estudio, iniciados en 1959, fundó junto con Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez, el Grupo Signo.

Signo es un grupo inscrito dentro de las corrientes informalistas desarrolladas a nivel mundial, que durante un par de años en América Latina tuvieron un auge inusitado. Signo realizó una exposición relevante en Madrid el año 1962, donde se utilizó por primera vez el nombre, y su adscripción al movimiento es definida por el crítico de arte español José María Moreno Galván. A diferencia de sus compañeros de colectivo, Balmes fue el que se mantuvo más cercano al informalismo[1]. Es más, es considerado uno de los mayores exponentes del informalismo a nivel latinoamericano. *Sin título* continuó esta línea de abstracción dependiente de los residuos de la sociedad industrial, un reflejo de la realidad que tiene más que ver con una mantención del lenguaje material de la pintura, y su exploración, como una investigación de las condiciones objetivas de conformación de la realidad. Los relatos que lo inscriben en la historia del arte con relaciones de filiaciones discipulares, en sentido causa-efecto tienen relevancia, pero no configuran la obra en todo su despliegue investigativo, contextual y político. Por ello, si bien la obra puede ser adscrita al informalismo, su importancia en Chile pasa por las innovaciones que significó en cuestiones procedimentales.

En Balmes se reúnen dos factores decisivos en su trascendencia como artista que, a su vez, es ejemplificado magistralmente en la serie *Santo Domingo* (y por qué no, en la serie *Los momentos de Vietnam*, también parte de la Colección MAC). Por un lado, la preponderancia que tiene como actor político en la Universidad de Chile, la cual para la década del 60 estaba viviendo un sinnúmero de cambios, básicamente, reflejados en una radicalización del discurso ideológico y que se concretaría en el proceso reformista iniciado en 1967[2]. Y por otro, la jerarquización, como señala Alberto Pérez, de los recursos estéticos para evidenciar una retórica política, aprendida sin el fin antes mencionado, de su maestro Pablo Burchard. Es así como las series desarrolladas desde 1965 a 1973, atienden a un tema en específico de la situación social en la que se sumergían los chilenos.

La reminiscencia al acontecimiento histórico no es solamente trabajada en una intertextualidad, donde la obra contiene el mismo hecho, el cual circula por otro medio en un momento distinto, por la prensa. Balmes también genera sobre la pintura, en una composición de estructuración ascendente, el testimonio de una víctima del acontecimiento. Mediante un trazo ejecutado con su pincel configura una silueta, presumiblemente femenina, recostada, y entre el pigmento blanco que cubre casi la totalidad de la pintura y los recortes, el esbozo de unas manos atadas. Sobre la figura femenina, ascendiendo, una mancha negra que domina el centro de la pintura, sobre esta y apenas esbozadas, unas manchas de azul[3]. El cuerpo, la catástrofe negra y el cielo sobre *Santo Domingo*, podría resultar una posible interpretación.

Es una obra trabajada con materiales precarios, no solo desechos como se podría pensar en una primera instancia por la utilización de recortes de periódicos, sino también, por la calidad de su soporte y la pintura. En vez de una tela que imprima correctamente, Balmes trabajó con arpillera para realizar su serie *Santo Domingo*. Este material es una tela gruesa y áspera, que se realiza con lo menos noble de las filigranas que conforman los otros textiles, que se obtienen en general de los residuos de sacos para cargar alimentos. Mientras la pintura negra, azul y blanca, tienen un rasgo de ejecución económica, a su vez los colores están saturados, lo cual vuelve muy difícil el trabajo, generando nuevos pigmentos en traspasos. Ante un acontecimiento político de estas características, terribles y atingentes en el contexto latinoamericano, el cual se pensaba como un hogar, es preciso reflexionar sobre lo que señalaba Gabriela Mistral, que: "¿Cuándo vendrá la ordenanza municipal que obligue a todo el que construye una casa a sacrificar a su ansia codiciosa de edificación esos cuatro o diez metros de frente florido?"[4]. MATÍAS ALLENDE

1 VILA, Waldo. *Pintura Joven: La década emergente*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1973, p. 32. **2** Primera conferencia de la reforma convocada por el centro de alumnos (BRUGNOLI, Francisco. Entrevista personal. 11 de diciembre de 2014). **3** Una muestra también de una gestualidad gráfica propia de un excelente dibujante. Fue primero profesor de dibujo y luego de pintura (BRUGNOLI, Francisco. Entrevista personal). **4** Desprendido del mismo apartado a la "Tierra: Los jardines", donde Gracia Barrios inspirara su obra *La exhalación del surco es tan sagrada como el aliento de la boca humana* (Mistral, 1979, p. 23)

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Cuatro maestros de la pintura chilena*. Exposición retrospectiva. Santiago de Chile, Instituto Cultural de Las Condes, 1975 • MELLADO, Justo Pastor. *Las ficciones de Balmes*. Santiago de Chile, 2010. <www.justopastormellado.cl/niued/?p=542> [consulta: 12 abril 2015] • MISTRAL, Gabriela. Elogio de las cosas de la tierra. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979.

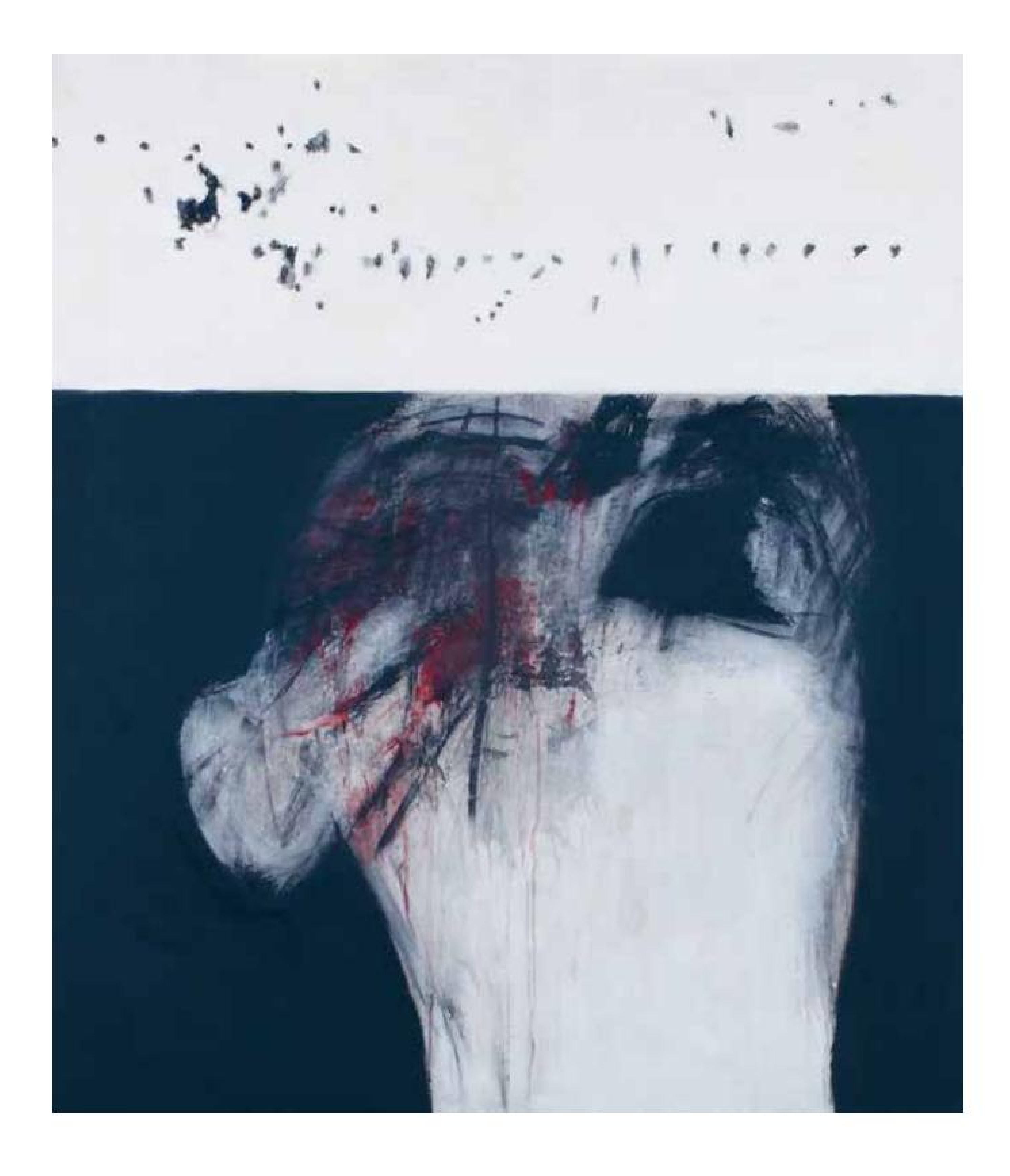
BALMES
José

Montesquíu (España), 1927 – Santiago (Chile), 2016

MOMENTO Nº 6 (VIETNAM HERIDO)

1969 • Látex sobre tela • 180 x 155 cm

INVENTARIO 1075554–9 / 020301001005971 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Momentos de Vietnam herido* **INSCRIPCIONES** Momento Nº 6 "Vietnam herido" Balmes 1969 [reverso, listón superior del bastidor] **EXPOSICIONES** *Momentos de Vietnam Herido*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1969 • *América no invoco tu nombre en vano*, Centro de Estudios de Arte Latinoamericano sede Antofagasta, Antofagasta, 1970 • *Exposición de arte Feria Bío-Bío*, Instituto de Arte Latinoamericano, Concepción, 1971.



La guerra de Vietnam fue uno de los conflictos bélicos más extensos del siglo XX, desarrollándose entre 1959 y 1975 oficialmente. La contienda entre el gobierno democrático vietnamita y los soldados estadounidenses fue una de las imágenes que más circulaban en prensa durante más de una década. La guerra se había construido como imaginario, uno imprescindible para la retórica de los artistas e intelectuales de finales de la década del 60. Waldo Vila señala que para finales de ese período, momento en que escribe su libro *Pintura*

Joven, Balmes se siente llamado por los acontecimientos internacionales, y la lucha por la democracia en Vietnam es algo ineludible. "El 'Vietnam' quiere expresar en su plática el heroísmo de un pueblo en lucha por su independencia. (...) En su abstraccionismo hay siempre una evocación lejana del figurativismo o más bien, de la figuración. Esta etapa complace porque aparte de su intención hay una firmeza en el oficio y una depuración del color, a veces en blanco y negro. Parece no necesitar más para obtener el efecto deseado; el negro concentra toda su fuerza y el blanco lo valoriza con su luminosidad, o es el rojizo con línea amarilla que profundiza el espacio"[1].

Vietnam herido es una obra que en términos formales es compleja, puesto que su factura aun cuando está bien realizada, fue trabajada con materiales precarios. En ella se representa un torso masculino sintetizado, el cual debe estar medio escorzado, y con los brazos sobre el pecho, como si el cuerpo estuviese tendido en una posición incómoda en la tierra. El rostro está cubierto por una franja de pintura gris que cubre de lado a lado, conformando un rectángulo, lo que domina casi un tercio de la tela. El plano donde se encuentra el cuerpo de la figura, y en el cual un óleo negro es utilizado como fondo, generan pasajes, pero en otros casos simplemente se manifiesta la tela. El volumen figurativo, compuesto por pintura blanca cubierta de látex, posiblemente también utilizó carbón para modular el cuerpo y definir ciertas formas en este. Sobre el brazo que cruza el pecho, se disponen gruesos trazos oblicuos y rectos, de tonos rojizos y, nuevamente, el negro, simulando una herida o corte sobre el cuerpo tendido. La pintura que representa un blanco no es una sola, sino que se desenvuelve más de una, en distintos grados o proporciones (es decir se utilizaron distintos pigmentos difícilmente individualizables).

José Balmes, de origen español, recibió en 1947 la nacionalidad chilena. Su inclusión en la plástica de nuestro país se consolida con el Premio Nacional de Artes en 1999. Su participación política y sensibilidad a los temas sociales, están presentes transversalmente en su producción. Además, fue parte de la Reforma Universitaria de 1968 dentro de la Facultad de Bellas Artes mientras era director de la Escuela de Bellas Artes (1966–1972); posteriormente durante el gobierno de la Unidad Popular asume como decano de la Facultad dentro de la Universidad de Chile (1972–1973); y, finalmente, con el retorno a la democracia fue director del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2005–2010).

Las obras de la serie *Los momentos de Vietnam* iban para la *X Bienal de São Paulo*, sin embargo, como señalaba Enrique Lihn en el catálogo de la muestra: "La pintura prueba su modo de existencia liberador, presentándose bajo la doble especie de un objeto y de una catarsis, y cada uno de los pasos de aquella apuntan a la impersonalidad de los hechos o de las cosas (a su ambigüedad, también) pero según el orden de un proyecto que no deja, en ningún momento, de humanizarlas"[2]. No obstante, tras negar el envío de su serie a la Bienal, Balmes expone esta muestra en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile así y, consecuente con su pensamiento, utiliza las piezas como un instrumento de educación, de información hacia el público (los estudiantes), socializando su pensamiento respecto a este acontecimiento.

La obra, realizada un año antes de la asunción del gobierno de la Unidad Popular, tuvo escasas oportunidades de ser exhibida por el MAC. Tras el golpe militar, difícilmente se podría pensar que hubo deseos de mostrarla, dado su contenido político manifiesto evidente. La obra se aproxima a los trabajos previos, como *Sin título* (1965), parte de la serie *Santo Domingo*, que también aborda los conflictos provocados por la guerra, donde la invasión del ejército norteamericano, representa uno de los hitos más significativos respecto a las secuelas paralelas de la Guerra Fría en la región. La guerra de Vietnam representa uno de los conflictos bélicos más representativos de las discusiones sobre la autonomía de los pueblos y la no intervención de uno en otro. Esto porque la circulación en prensa de la resistencia de los vietnamitas ante la invasión, y lo extendido del conflicto, configuró un imaginario dentro de la izquierda internacional. *Vietnam herido* es una obra que opera para un contexto determinado, donde la necesidad de conformar una retórica de la izquierda, se unifica por los anhelos promovidos por el programa político de la Unidad Popular. MATÍAS ALLENDE

1 VILA, Waldo. *Pintura Joven: La década emergente*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1973, p. 32. **2** LIHN, Enrique. José Balmes. En: *Chile en la décima Bienal de San Pablo*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1969.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Cuatro maestros de la pintura chilena. Exposición retrospectiva*. Santiago de Chile, Instituto Cultural de Las Condes, 1975 • MELLADO, Justo Pastor. *Las ficciones de Balmes*. Santiago de Chile, 2010. <www.justopastormellado.cl/niued/?p=542> [consulta: 12 abril 2015] • MISTRAL, Gabriela. *Elogio de las cosas de la tierra*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979 • PÉREZ, Alberto. Sobre José Balmes. *Revista Electrónica de Artes*. Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1989. <http://rea.uchile.cl/alberto_perez/media/escritos/sobre_jose_balmes.pdf> [consulta: 30 noviembre 2014].

BARRIOS
Gracia

Santiago (Chile), 1927

FIGURACIÓN Nº 22

1964 • Óleo y yeso encolado sobre madera aglomerada • 108 x 138 cm

INVENTARIO 1075695–2 / 020301001005621 **FORMA DE INGRESO** Donado a la Universidad de Chile por el Frente de Acción Popular (FRAP) en 1964 **INSCRIPCIONES** Gracia Barrios 64 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *II Bienal Americana de Arte*, Industrias Kaiser Argentina, Córdoba, 1964 • *Exposición de Solidaridad con el Pueblo de Chile*, Edificio España, Santiago de Chile, 1964 • *Contemporary chilean art by artists associated with the University of Chile. An Exhibition*, University of California, Los Angeles, 1966–1967 • *Exposición de Arte Latinoamericano*, Midland Group Gallery, Nottingham (Inglaterra), 1968 • *Exposición de obras de la colección*, Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de Extensión Plástica, Santiago de Chile, 1975 • *Imagen de la Plástica Chilena*, Instituto de Artes Plásticas, Universidad Austral, Valdivia, 1979 • *Expresionismo abstracto*, Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Austral, Valdivia, 1980 • *Ser Sur. Gracia Barrios*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1995.



Figuración Nº 22 es una de las piezas que ingresan como donación durante la campaña del Frente de Acción Popular, coalición de partidos de izquierda, que llevaron las candidaturas entre los años 1956 y 1969. Para la tercera candidatura de Salvador Allende, artistas nacionales e internacionales, colaboraron con la donación de sus obras, en apoyo al programa que estaba proponiendo Allende. Las obras presentes en esta primera acción de solidaridad con el pueblo chileno y de compromiso con el presidente Allende, fueron donadas en su totalidad a la Universidad de Chile.

Gracia Barrios, Premio Nacional de Artes en 2011, es una artista con una producción de larga data, que después de transitar por todos los estilos y movimien-

tos posibles que le permitieron descubrir y estudiar los materiales, finalmente, decantó en una pintura matérica donde los empastes predominan.

Antes de terminar la educación secundaria, ya estaba cursando clases particulares con Carlos Isammit, amigo de su padre, el escritor Eduardo Barrios. Ya en la Escuela de Bellas Artes Barrios fue estudiante de Pablo Burchard, siendo en sus clases donde destacó por primera vez con su manejo del dibujo. Inició su docencia como ayudante en la cátedra de dibujo de Carlos Pedraza, en 1953, y fue desvinculada de la Universidad de Chile definitivamente con el golpe militar.

Gracia Barrios guarda la técnica que mejor maneja, el dibujo, para hacer emerger una vez más, entre la materia, al ser humano. La disposición del óleo gracias a la espátula, da la impresión de una pintura que está saturando el aglomerado que se utiliza como soporte. La cantidad de materia –pintura– tiene una exuberancia orgánica que pesa, que genera volúmenes no solo por la manera en que se esparce la pintura, sino también por la aplicación de un *frottage* que otorga a ciertas zonas una textura porosa. El juego de texturas, configuran retículas lisas y rugosas. Por ello, la referencia a lo orgánico es inmediata. Sobre esta, con una línea sutil donde la economía de medios es reflejada, es decir en una economía de trazo, representa un torso femenino, como la pervivencia del ser humano ante su contexto. "Puede estar atisbando en las formas nuevas que la seducen para encontrar su propia expresión, pero siempre es ella misma, ya se interne por el campo de lo figurativo, ya se evada al universo de la abstracción, dejando atrás la realidad circundante. Pero nunca olvida su seguridad en el manejo del color, que aprendió en sus años estudiantiles y la solidez del dibujo, que ha sido una de sus características más elogiadas" (*Revista de Arte*, 1957, p. 8).

Los colores de Barrios, reflejados en *Figuración N° 22*, tienen como característica lo rebajado de su paleta. Los tonos ocres y negros que vemos en esta pintura, son pigmentos muy propios del suelo americano, posibles de conseguir en nuestra región. Este es un punto que refuerza la investigación pictórica de Barrios, que trata de encontrar el color vernacular. Por lo anterior, precisamente, acude a los colores que mejor puedan representar a la tierra. "Por ello, cuando Gracia Barrios invocaba al hombre, era la tierra gruesa, la materia casi informe del enduido rasgado con dedos firmes, lo que nos lo revelaba. No era una abstracción –no aceptábamos tampoco la abstracción–. Como definición, esta se nos confundía con la forma en su estado supremo o con la belleza trascendente" (Pérez, 1984). Esto es significativo en su producción, puesto que sin ser ingenua, no se define como una artista conceptual, sino que su trabajo básico para poder realizar una pintura se inicia desde una pregunta por los materiales, por las condiciones de emergencia de ellos.

Esta pieza podría ser enmarcada en la tendencia informalista que sigue la artista durante algún tiempo, junto con sus compañeros Alberto Pérez, Eduardo Martínez Bonati y José Balmes. Ellos ingresarán en esta corriente fuertemente trabajada y teorizada en España por José María Moreno Galván, tras una exposición en la ciudad de Madrid para 1962, donde se presentan como Grupo Signo. Una exploración hacia lo material trata de poner de manifiesto las condiciones objetivas de la vida, mediante una investigación de los recursos pictóricos. Es decir, pretenden reflejar un humanismo del arte por medio de la pintura. Esta tendencia será canonizada dentro de la historiografía nacional, aun cuando los artistas que participaron en este grupo –entre ellos, Barrios–, con el pasar de los años, dejaron de desarrollar obras categorizadas en este estilo. MATÍAS ALLENDE

BIBLIOGRAFÍA ROJAS MIX, Miguel. *Gracia Barrios*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1966 • PÉREZ, Alberto. Presencia del Signo. En: Catálogo exposición *Balmes 1962–1984. Mirada Pública*. Santiago de Chile, Plástica 3; Galería Sur; Galería Época; Instituto Chileno Francés de Cultura, 1984 • REGRESAN DOS becados de la Universidad. *Revista de Arte* (3): 40. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1956 • GRACIA BARRIOS primer premio de dibujo. *Revista de Arte* (9–10): 8. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957.

BARRIOS
Gracia

Santiago (Chile), 1927



AMÉRICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

1970 • Látex y óleo sobre tela • 160 x 301 cm

INVENTARIO 1075817–3 / 02030100 1005731 **PROCEDENCIA** Producida para el Encuentro de Plástica *América no invoco tu nombre en vano* **INSCRIPCIONES** Gracia Barrios 70 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *América no invoco tu nombre en vano*, Museo de Arte Contemporáneo, edificio Partenón, Santiago de Chile, 1970 • *Exposición de arte Feria Bío-Bío*, Instituto de Arte Latinoamericano, Concepción, 1971 • *Encuentro Chile-Cuba*, Casa de las Américas, La Habana, 1971 • *Exposición del Museo de Arte Contemporáneo*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1977 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/ Lugar*, National Museum of Contemporary Art (Seúl) • Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile), 2005–2006 • *Altazor. Pintores chilenos y españoles. Ilustrando a Huidobro*, Museo de América, Madrid, 2008.

América no invoco tu nombre en vano, de Gracia Barrios, fue realizada en el marco de la muestra con el mismo nombre, realizada en enero de 1970. El nombre proviene del libro *Canto General* (1950). Este poema da nombre, además, al sexto capítulo de este trabajo monumental sobre la tierra y la historia, del premio nobel chileno Pablo Neruda. El evento organizado por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y el Centro de Estudios de Arte Latinoamericano[1], de carácter multidisciplinar, pretendió exponer obras que buscaran la verdadera realidad latinoamericana. Por lo tanto, que demostraran las características y problemas que definen la tradición regional. A pesar de que esta obra no obtuvo el primer premio, sí constituyó el antecedente más recordado de la muestra.

Gracia Barrios desde su época de estudiante tuvo una preocupación importante respecto a los problemas políticos y sociales de Chile. Formó parte de diversos grupos en cuya exploración desde la plástica reflexionaban respecto al contexto inmediato e intentaban aportar desde su disciplina, para la masificación del arte y la cultura en nuestro país. Así, por ejemplo, en 1946 formó parte del Grupo de Estudiantes Plásticos, los cuales descontentos con la formación elitizada y retrógrada que recibían, formaron talleres libres que se impartían lejos de las aulas de la Escuela de Bellas Artes. La ma-



nera en que se relacionaban con una coyuntura política fue sincrónica a su producción, puesto que para esta generación la realidad y los cambios que supondrían a realizar en ella tenían que ver con una exploración material. Tanto José Balmes –su marido– como la misma Gracia Barrios piensan que el muralismo mexicano es un amaneramiento de la potencia narrativa que se puede conseguir con la pintura monumental, que para repensar este carácter de grandilocuencia pictórica hay que volver a los pintores de fresco del siglo XV. Sin embargo, algo trascendental para el estudio de una pieza como esta, tiene relación con el encuentro de Barrios con el pintor ruso Nicolás de Staël. Desde ese momento, su producción varió de un informalismo a un realismo informal, como lo denominaba la artista. Por ello, desarrolló un trabajo que refleja el marco de la contingencia regional latinoamericana.

Esta obra está construida desde una contradicción radical entre materiales y trabajo formal. El por qué de señalar esto, pasa por el análisis de los materiales y su aplicación, en términos formales y compositivos. Gracia Barrios utilizó un látex negro, posiblemente uno de los más económicos de los que se encontraban en el mercado. En algunas zonas la aplicación del blanco es posterior, demostrando que trabaja la pieza de manera no programática. Lo que representa las figuras, es decir,

que construye la carnación, tiene la aplicación de un sutil marrón. Entre materiales poco nobles, pero con la construcción cuidada de una aventajada estudiante, está realizado *América no invocó tu nombre en vano*. La pintura demuestra la maestría técnica y el rigor estricto que tiene Barrios en tanto investigadora de materiales pictóricos. De este modo, la pieza está realizada en el mismo color, desde los rostros pasando por la mano entrelazada y el pasaje que se hace entre la pierna y el pie de una de las mujeres. Esta pieza tiene una alta prioridad de conservación, puesto que los materiales con los que se ejecutó, así como su procedimiento de realización y de reintegración, mantienen constantes craqueladuras en la capa pictórica.

La fisonomía de los rostros está dividida entre hombre y mujer. Sin embargo, los cuerpos, los individuos que constituirían esta comunidad que intentó representar –supuestamente la americana–, se funde en una sola masa, en una representación donde hay apenas sutilezas en los rostros, pero los cuerpos, abatidos sobre nosotros no son más que uno solo. En palabras de Gracia Barrios: "Y a mí la naturaleza solo me interesa como fenómeno plástico cuando ha humanizado; es decir, cuando ha sido escenario de la tragedia humana, o cuando ha sido alterada por el hombre. Es la naturaleza alterada por el hombre lo que a mí me aterra, y lo que me aterra lo pinto" (Rojas Mix, 1966, p. 108).

Ahora bien, como señalábamos anteriormente, esta imagen representativa de la muestra, se encuentra hoy incompleta. Este es el panel central, de un tríptico que desplegaba y envolvía a los espectadores. El lugar donde se encuentran los otros dos cuerpos son la Pinacoteca de la Universidad de Concepción y la Casa de las Américas en la Habana, Cuba. Sabemos que es el cuerpo central por la inscripción que tiene en un travesaño superior y en ángulos del bastidor, que señala que se trata, precisamente, del panel central del conjunto. El trabajo en tríptico de Barrios nos permite pensar la importancia de la monumentalidad en su obra, del carácter de trascendencia que imprime en su producción, de los temas, la técnica y los materiales. Una necesidad de trascender en la historia, en el relato de lo americano, no su pintura sino el pueblo (aquello siempre tan deseado de hacer, aunque se alegue como trabajo vacío). Una consonancia que vemos desde la fuente literaria, poética, donde señala que: "América, no invoco tu nombre en vano / Cuando sujeto al corazón la espada,/ cuando aguanto en el alma la gotera, /cuando por las ventanas/ un nuevo día tuyo me penetra, /soy y estoy en la luz que me produce, /vivo en la sombra que me determina, /duermo y despierto en tu esencial aurora /dulce como las uvas, y terrible, /conductor del azúcar y el castigo, /empapado en esperma de tu especie, /amamantado en sangre de tu herencia"[2].

MATÍAS ALLENDE

1 Dos organismos que hacia mediados de 1970 pasaron a conformar uno solo, el Instituto de Arte Latinoamericano. **2** NERUDA, Pablo. *Canto General*. Canto: XIX. México DF, Talleres Gráficos de México, 1950.

BIBLIOGRAFÍA ROJAS MIX, Miguel. *Gracia Barrios*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1966 • REGRESAN DOS becados de la Universidad. *Revista de Arte* (3): 40. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1956 • GRACIA BARRIOS primer premio de dibujo. *Revista de Arte* (9–10): 8. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957.

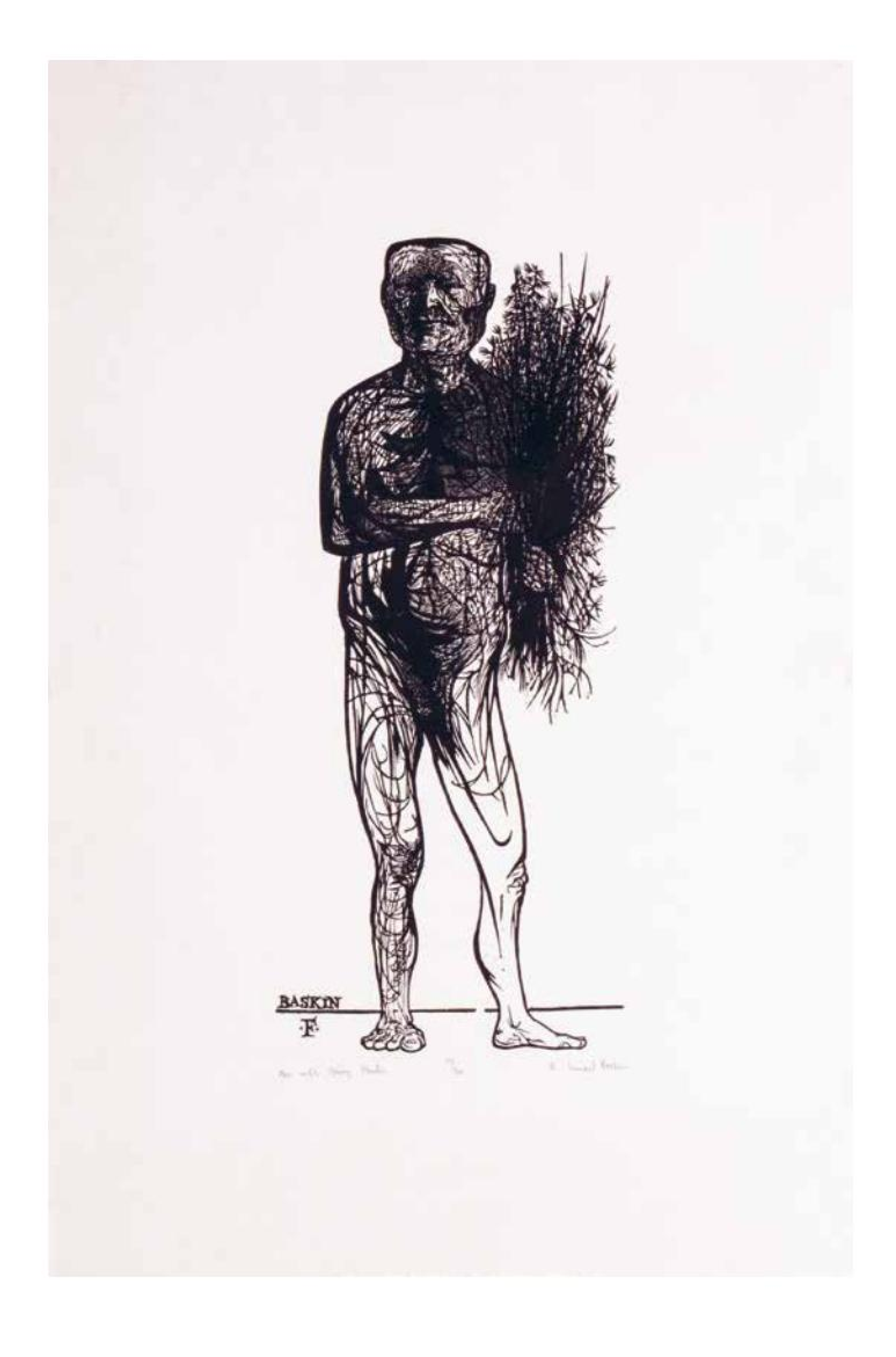
BASKIN
Leonard

Nuevo Brunswick (Estados Unidos), 1922 – Northampton (Estados Unidos), 2000

MAN WITH SPRING PLANTS (HOMBRE CON PLANTAS PRIMAVERALES)

Sin data • Grabado, xilografía (talla dulce, buril) sobre papel • 33,2 × 14,1 cm / 52,6 × 34,2 cm

INVENTARIO 2244 **PROCEDENCIA** Forma parte del libro *The Wood Engravings of Leonard Baskin*
INSCRIPCIONES Baskin ·F· [en placa, ángulo inferior izquierdo], Man with spring plants [ángulo inferior izquierdo], 70/210 [centro inferior], ©Leonard Baskin [ángulo inferior derecho]



Leonard Baskin, grabador, dibujante y escultor, nació el año 1922 en Nuevo Brunswick, Nueva Jersey. De familia judía, su padre fue un rabino ortodoxo. Al radicarse en Nueva York a la edad de siete años, comenzó a asistir a lo que él mismo llamaría más tarde una "oscura y medieval" Yeshivá (centro de estudios de la Torá para varones ortodoxos) en Brooklyn. Dicha formación sentaría las bases de su visión artística.

Entre 1939 y 1941 asistió a la New York University School of Architecture and Applied Arts, y en 1941 obtuvo una beca para estudiar en Yale, en cuya biblioteca descubrió los libros ilustrados por William Blake, los cuales causaron tal efecto en él que decidió aprender grabado y producir sus propios libros. En 1942 funda su propia imprenta, The Gehenna Press, una de las primeras imprentas en Estados Unidos dedicadas a la producción de libros artísticos. Allí se imprimieron más de 100 libros, la mayoría ilustrados con xilografías, talla dulce u otros medios de grabado.

La obra que acá presentamos, *Man with spring plants,* es la plancha número 85 del libro *The Wood Engravings of Leonard Baskin*, impreso por The Gehenna Press en 1961. Dicho portafolio agrupa 189 planchas de linóleo y buril sobre madera, realizados entre 1948 y 1959. Este grabado en particular fue realizado en 1953, es una pieza al buril, antigua técnica que permite una muy buena definición en el detalle y trazado de las formas al trabajar sobre un taco de madera que ha sido cortado a contra fibra (o también "a contra hilo"), esto es, de manera opuesta a la veta, lo que le confiere una dureza muy similar a la del metal, permitiendo el uso de buriles para realizar trazados de forma muy fina y precisa y posibilitar un tiraje muy extenso sin que la madera se dañe.

La figura humana sugiere un hombre mayor que posa desnudo con un manojo de plantas o ramas, al modo de un estudio de academia. Una trama de líneas dinamizadas circula en trazos curvos, continuos y de diferente grosor, oscureciendo y dando un aire ominoso a la figura humana. Lo enfático del efecto lineal sugiere que el cuerpo del "hombre" es invadido y transformado por las "plantas primaverales". Resulta interesante constatar que el tópico de relación entre el hombre y la naturaleza vegetal, especialmente en la figura de campesinos y labradores, se encuentra en la obra de su maestro Ben Shahn. No obstante, el trabajo de Baskin es más simbólico y oscuro que el de su maestro, vinculado con el realismo social que hacia los años 30 se arraigaba en los Estados Unidos.

Man with spring plants ha sido editado en varias ocasiones sobre distintos tipos de papel. El ejemplar que pertenece a la Colección del MAC es una edición independiente a la del portafolio antes reseñado, firmada y numerada por el artista con lápiz grafito. No hay claridad precisa sobre la fecha y el modo de ingreso de esta obra a la Colección del Museo, pero Leonard Baskin fue uno de los participantes en la *II Bienal Americana de Grabado* celebrada en 1965, por lo que es plausible pensar que *Man with Spring Plants* pudo haber sido incorporada en ese mismo año. NELSON PLAZA

BIBLIOGRAFÍA *THE COMPLETE prints of Leonard Baskin, a catalogue raissone 1948–1983.* Por Leonard Baskin "et al". Boston, Little Brown & Co, 1984.

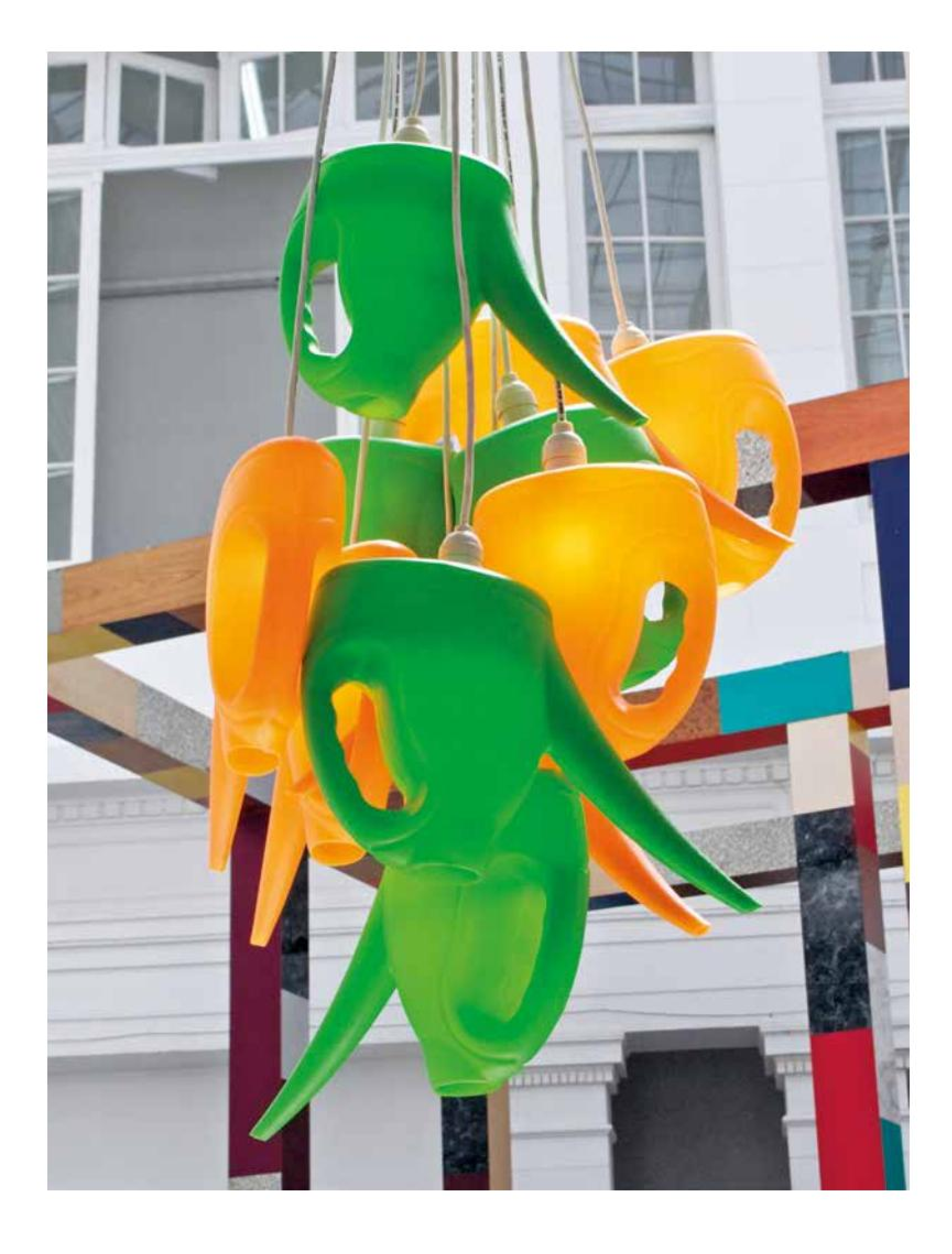
BATCHELOR
David

Dundee (Escocia), 1955

CANDELABRO DE SANTIAGO

2005 • Instalación; 12 regaderas de plástico translúcido, 12 enchufes machos para ampolletas, 2 zapatillas de 6 enchufes y ampolletas de luz blanca • Dimensiones variables

INVENTARIO 570 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Candelabros* **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2005 **EXPOSICIONES**[1] *Contrabandistas de imágenes*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005.



David Batchelor es un reconocido artista visual escocés radicado en Londres, cuya obra se caracteriza por experimentar sobre el concepto de color a través de la luz y la materialidad de los objetos. *Candelabro de Santiago* es la primera de una serie de obras pensadas como instalaciones lumínicas para determinados recintos y espacios de exhibición, obras que realiza reutilizando envases de plástico de productos de consumo desechables e interviniéndolos con sistemas de iluminación para construir estructuras a modo de grandes lámparas[2].

Al mismo tiempo que materialmente iluminan, sus obras plantean una experiencia y una reflexión estética sobre el color. En este sentido, el interés del artista sobre las diversas teorías del color en la historia del arte, es el fundamento de su trabajo artístico, así como también es el tema central de sus investigaciones y escritos. En su libro *Cromofobia* (2000), aborda las problemáticas y juicios estéticos que han predominado en la recepción cultural del color en la sociedad occidental y ha editado una antología de textos, de artistas y teóricos, como documentos claves para la comprensión del concepto de color en el arte contemporáneo, publicado por la galería Whitechapel (2008).

La obra *Candelabro de Santiago* fue realizada por el artista especialmente para el MAC de Quinta Normal, en el marco de la exposición *Contrabandistas de imágenes*, una selección de obras y artistas que habían conformado la *26ª Bienal de São Paulo*, un año antes. Se compone de 12 regaderas de plástico color verde y anaranjado, iluminadas interiormente con ampolletas blancas y reunidas como un racimo colgado del cielo en un pasillo del Museo, suspendidas en el aire, por medio de un grueso conjunto de cables eléctricos. El trabajo artístico de Batchelor moviliza y combina referencias materiales y formales propias de las tendencias más influyentes en el arte contemporáneo, como los objetos de producción industrial, el *ready-made*, las estructuras del minimalismo, los mecanismos eléctricos del arte cinético, los recursos técnicos y poéticos de las instalaciones, el rendimiento empírico de las intervenciones ambientales. Referencias y procedimientos que administra libremente para reconsiderar efectos estéticos y la función perceptual del color ya sea en su dimensión física, óptica y objetual, mediante la luminosidad plástica y artificial en diversos espacios públicos. AMALIA CROSS



Candelabro de Santiago en el patio sur del MAC sede Quinta Normal. Reinstalación en 2015 del *site-specific* de David Batchelor realizado originalmente para la exposición *Contrabandistas de imágenes* en 2005.

1 La obra forma parte de la exposición permanente del MAC, en la sede Quinta Normal. **2** Dentro de la serie de *Candelabros* cabe destacar por sus dimensiones *Candella 7*, instalación realizada en el Jardín Botánico de Edimburgo el 2007, colgando del techo 450 envases de plástico iluminados y conectados por 9,5 kilómetros de cable.

BIBLIOGRAFÍA BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001 • BATCHELOR, David. *Colour, Documents of Contemporary Art Whitechapel*. Londres, MIT Press, 2008.

BENMAYOR
Samy

Santiago (Chile), 1956

SIN TÍTULO

1992 • Óleo sobre tela • 165 × 165 cm

INVENTARIO 88 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1992 **INSCRIPCIONES** Benmayor [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Desde el Otro Sitio/Lugar*, National Museum of Contemporary Art (Seúl) - Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile), 2005–2006 • *Altazor. Pintores chilenos y españoles. Ilustrando a Huidobro*, Museo de América, Madrid, 2008 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



Samy Benmayor estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde fue estudiante de Gonzalo Díaz y Rodolfo Opazo, entre 1976 y 1982. También realizó cursos de perfeccionamiento en pintura en los Estados Unidos, específicamente en Nueva York en 1981, y en California, desde 1988 a 1989. Ha tenido una fugaz carrera como docente, la que, sin embargo, le ha permitido desarrollar las fases que más le interesan en la pintura. En la década del 80 impartió clases de Pintura en el Instituto de Arte Contemporáneo. En la misma época impartió clases de Teoría del color y Técnicas de la pintura en el Taller 619 junto a Bororo. Dicho pintor, prácticamente contemporáneo en su egreso, es uno de sus compañeros disciplinares a los que más se le afilia,

presentándolos casi como antípodas (Benmayor desde el color, Bororo desde el dibujo); ambos exponentes son los más evidentes de un renacer de la pintura durante la década del 80.

Esta denominada Generación del 80 es integrada por Bororo, Ismael Frigerio, Omar Gatica y Jorge Tacla, sin embargo, hay otros pintores que también se relacionaron y generaron instancias de diálogo, reflexión y producción en torno a los problemas de la pintura. Es así como Benmayor junto a Matías Pinto D'Aguiar fundaron el Taller Chucre Manzur y posteriormente, el Taller Santa Victoria, con Fernando Allende, Odette Berthoud y Bororo (1986). Este grupo de artistas durante esos años reingresó "la pintura", esa dibujada y pintada, que puede transformarse en las diferentes etapas de trabajo, desde la aplicación del óleo diluido sobre un soporte bidimensional. Lo anterior, con una pretensión de generar obras donde se reflejase una ejecución "libre" y "subjetiva", de un cariz neoexpresionista, donde el color dominara el procedimiento de producción; y que discursivamente estuvieran lejanos a conceptualismos.

Mientras Matías Pinto D'Aguiar y Bororo eran totalmente reacios a ingresar en las dinámicas relativas a la "Escena de Avanzada" y las polarizadas categorías experimentales de ese núcleo de artistas, que recurrían a marcos teóricos derivados del post estructuralismo; Samy Benmayor era algo más propenso a escuchar e interesarse por aquel mundo. "Bajo dictadura militar, una 'vanguardia pensante' (también metáfora militar) dictaba un cómo hacer: un cómo evitar, sobre todo, la complicidad con lo existente. La pintura, aquí como en otros lugares, era sospechosa de ser algo del pasado, un producto de decoración y una expresión individual antojadiza y hedonista. Se instalaba un puritanismo ante lo visual, subordinado en gran medida a la escritura teórica. Las prácticas prestigiosas de ese momento, vinculando al arte conceptual internacional, habían traído consigo unas transformaciones del público, de las formas de exhibición y circulación de las obras, que se veían como irreversibles" (Valdés, 2008). Por otro lado, Benmayor y compañía vivieron un período de disfrute del proceso pedagógico, reforzado por el ambiente de aislamiento en la Escuela de Bellas Artes, donde las maneras de ingresar en la política estaban más relativizadas de lo que se piensa.

A través del trabajo de Samy Benmayor vemos la emergencia de un retorno a la infancia, un regreso a un estado creativo primario, una búsqueda constante de las asociaciones que se dan a partir del juego. Es así como los empastes, los pasajes y distintas densidades que se dan en las manchas que configuran *Sin Título*, radican en una ejecución si bien no descontrolada, siempre bastante experimental desde la concepción como idea de los procedimientos de ejecución definitivos de la obra. Además, podríamos atisbar dos núcleos de lectura sobre la obra de Samy Benmayor que se atestiguan en la obra *Sin Título*. Por un lado, una relación con la música, donde la composición con un ritmo particular demuestra un "tempo", la que proviene de las investigaciones propias del artista y que intenta permear hacia la tela que construye, mediante trazos alargados y proyectados en una cadencia particular. Por otro lado, la importancia de la reunión familiar, de la empresa literaria, de la aventura por encontrar un sentido superior de resarcir un continuo básico entre nuestros relatos de orfandad, que al recordar tanto la deuda aducida a la falta del padre, se enaltece la preponderancia del gesto de la búsqueda, y a su vez, de la supervivencia. Para el escritor Raúl Zurita, esto cifraría su pintura en que "la mirada es el padre"[1].

La pintura *Sin Título* fue realizada después de la muestra *La Odisea* (1988), donde se exhibieron piezas fundamentales para entender la obra de Benmayor, y donde alegoriza al padre y se despliega toda la relación que forma en la revisión de su historia familiar. Es importante entender la obra de Benmayor desde esa muestra, pasando indudablemente por esta pieza de la Colección MAC, como la concreción de una exploración de la disciplina pictórica, a partir de una idea de entusiasmo. Estos deseos respecto a la misma disciplina, implican una revisión meticulosa de los referentes en la tradición pictórica, donde nombres como el del artista chileno Ricardo Yrarrázabal o de importantes coloristas del siglo pasado como el expresionista abstracto Rip Keller, se cuela y ponen de manifiesto en su obra. Sin embargo, es elocuente lo que dice Cristián Warnken sobre Benmayor: "Su ingenuidad es en realidad del que ya viajó por la historia del arte, pero regresó como Ulises a su propio 'jardín de las delicias' para ver las cosas por primera vez"[2].

En la obra vemos estructuras que se alternan y superponen, casi como si los planos se configuraran en más de una perspectiva, y confluyeran en este soporte más de una mirada. De este modo, vemos construido mediante el óleo una sala interior de una casa cualquiera, unas estructuras entre habitaciones y fabriles miradas desde el exterior, y que todas se reúnen emplazadas en la parte superior de un paralelepípedo. Ahora, hay que considerar que si bien la estructura del dibujo es desordenada, con trazos veloces y densos materiales en algunas partes, esta pintura que configura espacios en la estructura de cuerpos habitacio-

nales, es lograda básicamente por el manejo del color. Una gama de colores cálidos domina, donde los grises están construidos sobre tonos rojizos que vibran sobre distintos tonos verdosos que se tensionan sobre planos dominantes de carmín, como los del piso de la habitación.

Hay que señalar, como en otros textos, la preponderancia que da Benmayor a los espacios aislados como en *Sin Título*, a esas escenas confinadas de casas, habitaciones, e inclusive zonas precisas o determinadas de los cuerpos. Porque su pintura se centra en la intromisión a lugares cerrados, a generar ambientes poco integrados, pero que no rechazan porque esa intimidad ya ha sido violentada por el gesto pictórico agresivo donde nosotros llegamos con unos segundos de desfase.
MATÍAS ALLENDE

B

1 Dicha cita se refiere en la entrevista realizada por Cristián Warnken a Bororo, Samy Benmayor y Matías Pinto D'Aguiar, en el programa *Una Belleza Nueva* realizado en enero de 2009. Santiago de Chile, MW Producciones. <www.otrocanal.cl/video/bororo-benmayor-y-pintodaguiaruna-banda-que-pinta> [consulta: 29 mayo 2015]. **2** Véase nota anterior.

BIBLIOGRAFÍA YASKY, Caroll y DE LA MAZA, Josefina. Artistas Colección MAC. En: Catálogo exposición *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2005 • Catálogo exposición *Pintura Chilena hoy*. Buenos Aires, Galería Arte Actual, 1990 • ARAVENA, Olga y DEL MAURO, Ughette. *Caracterización de un fenómeno a partir de sus antecedentes: promoción de los 80*. Memoria de título. Santiago de Chile, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1997 • VALDÉS, Adriana. Placeres prohibidos. En: *Forbidden Pleasures*. Nueva York, Galería Marlborough, 2008. <http://samybenmayor.com/category/forbidden-pleasures/> [consulta: 15 mayo 2015].



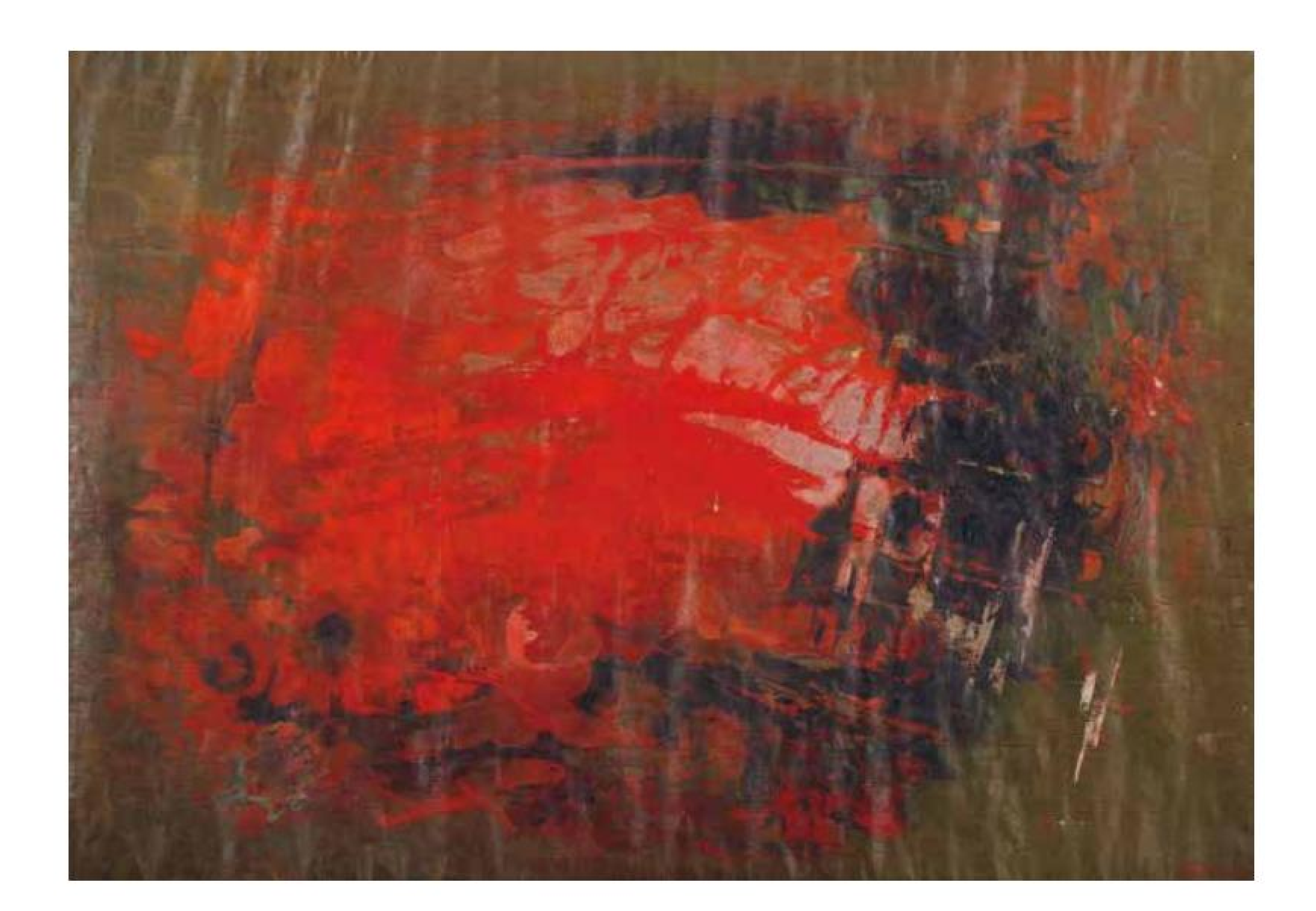
BERDÍA
Norberto

Montevideo (Uruguay), 1900–1983

OLVIDADA SOLEDAD

Sin data • Óleo sobre tela • 81,2 × 116,7 cm

INVENTARIO 6522 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1963 **INSCRIPCIONES** BERDÍA [ángulo inferior derecho]



Caso singular presenta la trayectoria del pintor uruguayo Norberto Berdía. Comenzó su formación en el Círculo de Bellas Artes bajo la tutela de Guillermo Laborde, practicando una pintura de corte "planista". Se le asocia, empero, por sus creaciones posteriores, con lo más cercano que pudo concebirse en Uruguay del Realismo social –"realismo humanista", como prefirió denominar el crítico Cipriano S. Vitureira para marcar distancias con proyectos políticos partidarios. Fue, a decir verdad, un versátil artista rioplatense, que cruzó los márgenes del río en reiteradas oportunidades para residir y/o exponer, frecuentando en los años 20 al grupo porteño de Boedo, dentro del cual asimiló la preocupación por la dimensión social del arte y el drama humano de los desposeídos. Junto a figuras de la talla de Felipe Seade, artista chileno radicado en Uruguay, fue uno de los inte-

lectuales que continuaron la prédica del mexicano David Alfaro Siqueiros tras su corta visita a Uruguay en 1933.

Becado en 1945 por el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay, escogió como destino México, cuando la mayoría de los artistas compatriotas miraban a París como la meta añorada del *grand tour* moderno. Estudió en el país centroamericano las técnicas de pintura mural en la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación, liderada a la sazón por el maestro Federico Cantú, llegando a trabajar bajo la dirección de Siqueiros en los murales del Palacio de Bellas Artes. También incursionó en el grabado en el Taller de Gráfica Popular con Leopoldo Méndez. De regreso a su país emprendió un largo periplo por América –Cuba, Ecuador, Bolivia, Perú, Bolivia, Paraguay–, tomando nota en su pintura del paisaje humano campesino e indígena y reconociendo las trazas del pasado precolombino.

La lección muralista cobrará cuerpo en varios trabajos importantes en Montevideo (Diario *El País*), Punta del Este (Hotel San Rafael), La Paz (Iglesia de Nuestra Señora de La Paz, departamento de Canelones) y se frustrará en otros no menos ambiciosos, como el proyecto de decoración del hall de la Facultad de Arquitectura en Montevideo.

Pese a haber alcanzado reconocimiento internacional dentro de su estilo figurativo con impronta social, Berdía resuelve acompañar los primeros ensayos locales del arte no-objetivo. Es una decisión inesperada. En el mismo año 1952, cuando despuntan sus primeros ejercicios abstractos, se publica en Buenos Aires una monografía dedicada a su obra que no advierte de tal viraje, o más bien, del nuevo camino que emprende en paralelo, pues Berdía sigue practicando la figuración.

Si bien en sus primeros trabajos abstractos el pintor mantiene aun una férrea estructura basada en sus conocimientos de dibujo y en la equivalencia pictórica en los planos concretos, con la solicitación del Informalismo en los años 60, su obra arriesga otras pesquisas. La producción de Berdía se repliega entonces hacia un lenguaje de vivencias personales.

La aseveración también es válida para esta *Olvidada soledad*, cuadro cuya posición correcta es la apaisada, a despecho de los marbetes y sellos del reverso que, mal situados, confunden la ubicación del "horizonte" imaginario. La soledad es expresada como un magma rojo que flota sobre un fondo de tonos verdosos y oscuridades veladas, una sensación indefinida, de presencia más ominosa, marca el rojo, de contornos llovidos pero de sustancia rotunda, pesada y agobiante.

Sorprende en esta obra lo mucho que Berdía ha renunciado a sus recursos plásticos, a destrezas técnicas adquiridas a fuerza de síntesis y racionalización, "esa razón penetrante, dentro de la lógica y la geometría" definida por Caride (1952) y con la cual Berdía construía de suyo, línea a línea, la estratigráfica planificación del espacio pictórico. Todo lo abandona para internarse en un sendero delicuescente, ciertamente informal. En este terreno de investigación su audacia no encuentra parangón con otros grandes pintores uruguayos.

Berdía, que ha estudiado y admirado la plasticidad de Mantegna y Paolo Uccello, que convivió con los muralistas mexicanos y la gráfica social, se despoja en gran medida de lo aprendido para fijar una meta otra, intuida acaso en el ejercicio de un vívido cromatismo musical. Con la misma valentía incursionará también en la fotografía y conseguirá resultados no desdeñables. Especial dentro de lo singular, esta *Olvidada soledad* merece recobrarse como la memoria plástica de un pintor inclasificable. PABLO THIAGO ROCCA

BIBLIOGRAFÍA HEINE, Ernesto. *11 pintores uruguayos.* Montevideo, Edición de autor, 1964 • GARCÍA ESTEBAN, Fernando. *Artes plásticas del Uruguay en el Siglo Veinte*. Montevideo, Departamento de Publicaciones Universidad de la República, 1970 • GARCÍA ESTEBAN, Fernando. *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*. Montevideo, Editorial Alfa, 1965 • PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la Pintura Uruguaya*. Tomo 2. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1999 • PELUFFO LINARI, Gabriel. *Realismo Social en el Arte Uruguayo 1930–1950*. Montevideo, Museo Municipal Juan Manuel Blanes, 1992 • ARGUL, José Pedro. *Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1975 • GALBIATI, Mary. Notas para una aproximación a su obra tardía. En: Catálogo exposición *Norberto Berdía: Pinturas y dibujos 1930-1970*. Montevideo, Museo Municipal Juan Manuel Blanes, 2009 • DI MAGGIO, Nelson. *Artes visuales en el Uruguay: Diccionario crítico*. Montevideo, Edición de autor, 2013 • CARIDE, Vicente P. *Berdía, Colección de Arte Americano, Serie Uruguaya N° 1*. Buenos Aires, Editorial Pampa, 1952 • LAROCHE, Walter Ernesto. *Plásticos uruguayos*. Montevideo, Biblioteca del Poder Legislativo, 1975.

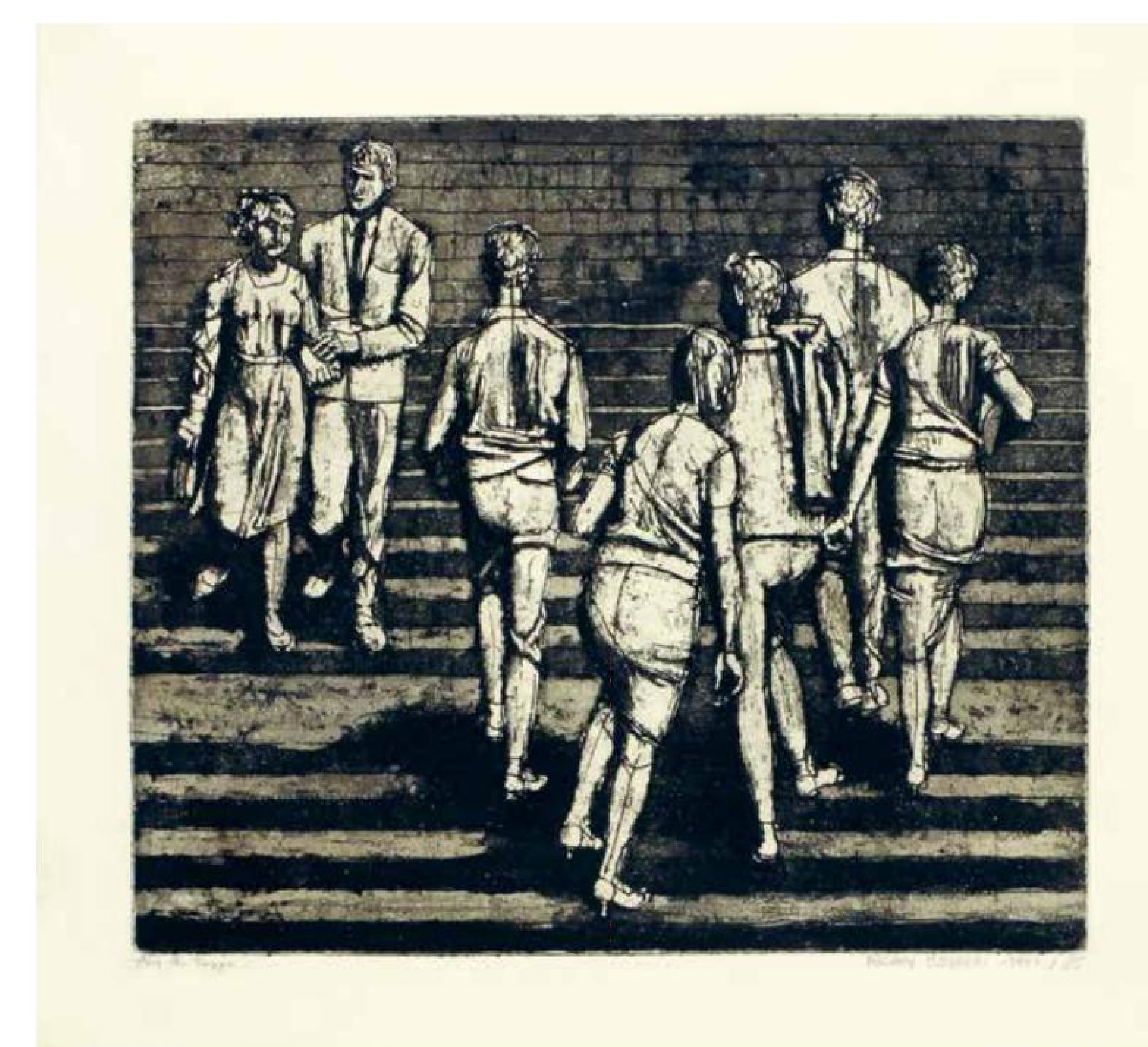
BERGANDER
Rudolf

Meissen (Alemania), 1909 –
Dresde (Alemania), 1970

AUF DER TREPPE (EN LA ESCALERA)

ca. 1964 • Grabado, calcografía (aguafuerte, aguatinta) • 29,8 × 35,2 cm / 38,2 × 43,5 cm

INVENTARIO 2231 **INSCRIPCIONES** Auf der Treppe [ángulo inferior izquierdo], Rudolf Bergander 1964 / 85 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Grabados de la República Democrática Alemana*, Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1965.



Rudolf Bergander inicia muy tempranamente su carrera profesional en el campo de las artes aplicadas: se gradúa de pintor de porcelana a principios de la década del 20 y trabaja en la fábrica estatal de cerámica en Meissen, su ciudad natal.

Luego de estas primeras experiencias ingresa a la Academia de Bellas Artes de Dresde –una de las más antiguas y prestigiosas Academias de Arte del continente europeo–, institución sucesora de una larga tradición de escuelas artísticas, habiendo sido fundada la original en 1680. Bergander figura como estudiante de la Academia entre 1928 y 1932, período durante el que es alumno de figuras como Richard Müller[1] y Otto Dix, de quien fue discípulo. Otto Dix fue un pintor y dibujante de la Nueva Objetividad[2] alemana, un movimiento artístico multidisciplinar que surge en la década de los 20, que proclama

el realismo y la crudeza en el arte y cuyo programa fue abruptamente interrumpido por la toma de poder Nazi (dentro de la obra más conocida de Dix se encuentran sus pinturas sobre los horrores de la guerra). Dix fue director de la Academia de Dresde hasta 1933, año en que fue destituido por el régimen Nazi, que tildó su obra de "degenerada"[3] y la consideró un sabotaje a las consignas nacionalsocialistas. A pesar de estos asedios, Dix mantuvo su relevancia artística en Alemania y tras la guerra recibe múltiples reconocimientos públicos a su obra y trayectoria.

Bajo el alero de Dix, Bergander fue un artista altamente político: fue miembro del Partido Comunista Alemán y, desde 1929, de la Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios de Alemania, una organización creada en 1928 (y prohibida en el año 1933) que proponía la agrupación de artistas que apoyaran la lucha de clases y que promovieran contenidos y estilos que representaran las necesidades de las clases trabajadoras. Al adherir, Bergander compromete políticamente su producción artística, por lo que puede plantearse que su proceso de maduración política coincide con su etapa de experimentación artística, bajo la influencia de su mentor. Es así como al fin de la Guerra ingresa al Partido Socialista Unificado de Alemania, de la República Democrática Alemana, parte del frente político popular antifascista[4].

Más tarde, hacia la última mitad de la década del 40 y continuando con sus consignas políticas, Bergander se une como cofundador a la Agrupación de Artistas de Dresde "Das Ufer" (al mismo tiempo que entraba al Partido Socialista Unificado). Das Ufer era un agrupación de artistas que promovía los contenidos socialistas en el arte con un fuerte énfasis pedagógico y educativo, que realizó una serie de exposiciones colectivas y que promovía, en el nuevo contexto de posguerra, la experimentación y la libertad artísticas. Das Ufer, junto con una serie de otras agrupaciones artísticas que habían surgido a fines de la década del 50 se une más tarde a la Asociación de Artistas Visuales de la República Democrática Alemana[5], que surge en el contexto de la reconstrucción de la República Democrática Alemana. La Asociación de Artistas Visuales se conforma como tal en 1950, como una iniciativa de la Kulturbund, organización cultural oficial anti-partidista (al menos en su concepción inicial) y dependiente de programas públicos de educación, que velaba por la reconstrucción y el "renacimiento" intelectual y cultural de la República Democrática Alemana[6].

A pesar de haber sido miembro cofundador de la agrupación Das Ufer, y anteriormente de la Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios de Alemania, Bergander no aparece como una figura relevante dentro de la Asociación de Artistas Visuales, probablemente debido a que finalmente, en 1951, es contratado como profesor de la Academia de Dresde, donde había enseñado desde el año 1949. Más tarde sería director en dos períodos: entre 1952 y 1958 y entre 1964 y 1965.

La obra de Bergander, entonces, al igual que la de muchos artistas alemanes de mediados del siglo XIX, debe comprenderse en un contexto álgido, altamente politizado y reaccionario. Pensar su producción únicamente desde la corriente expresionista nubla su acabada comprensión, pues la desliga de sesgos de reconstrucción identitaria y de los programas políticos en los que fue concebida, descontextualizándola de las ideologías de la Alemania oriental, marcadas por su afán contestatario en una confrontación aguda con el imperialismo que buscaba minar las relaciones entre las clases obreras y los artistas (y escritores) de la República Democrática[7].

Es en este contexto que muchos artistas, entre los que se encuentra Bergander, hicieron sujeto de sus obras a las clases trabajadoras, las protagonistas de la reconstrucción social y cultural; siendo este además el momento en que se promovió la exposición de artistas alemanes en diversos lugares del mundo, entre ellos Chile.

Auf der Treppe corresponde a un grabado cercano a 1964, expuesto en Chile en el año 1965 en la exposición *Grabados de la República Democrática Alemana*, organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Dentro de la exposición *Auf der Treppe* se encontraba junto a más de una decena de otros grabados del autor, entre los que destacan las escenas cotidianas en espacios públicos.

En *Auf der Treppe* vemos un momento, al parecer de entre muchos otros, de absoluta cotidianeidad: un pequeño grupo de transeúntes que interactúa en un exterior que desvanece hacia un espacio público, común, de tránsito diario.

La composición se erige a partir de la presencia constante y abarcadora de la escalera, cuya simpleza geométrica y linealidad funcionan como segundo plano, como fondo y como encuadre para la escena principal. A pesar de la neutralidad visual producida por esta como único elemento contextualizador del espacio (y por la monocromía otorgada por la elección del medio técnico), la composición gana profundidad temática, pues es la aparente simpleza del espacio la que permite pensar la escalera como espacio público, como lugar de encuentro y como punto de transitoriedad. La escena se presenta con la misma simpleza inicial: una pareja baja

tomada del brazo y conversa, al tiempo que se cruza con un grupo mixto de jóvenes que sube en una interacción colectiva de diálogo y paseo.

La solución de los rasgos, el cabello y las vestimentas de los personajes se produce por el trabajo con la placa, donde la intervención precisa del esgrafiado sobre el barniz que la protege del ácido marca las líneas y los límites donde entra la tinta para la impresión; lo mismo ocurre con las escaleras. Mientras que, probablemente con intervenciones de aguatinta, técnica que permite zonas más amplias de color y oscuridad, se conforman las sombras de las figuras sobre el cemento, los rellenos del cabello y de la vestimenta, así como los cambios de tonalidad que permiten la perspectiva vertical en la escalera (mientras que la horizontal está dada por el esgrafiado). Mediante esta intervención a la placa se generan áreas donde la tinta se introduce más sutilmente a la matriz y que durante la impresión produce los volúmenes y las formas (ya delimitadas por el aguafuerte). Con el aguatinta Bergander se aleja de los blancos y negros absolutos en una composición con fuertes marcas realistas, donde las técnicas gráficas parecen ponerse al favor de un lenguaje manifiesto en su claridad. NICOLE IROUMÉ

1 Richard Müller (1874–1954) fue un pintor y grabador austríaco, director de la Academia de Dresde entre 1933 y 1935 y miembro –por algunos años– del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán. **2** Gustav Friedrich Hartlaub (1884–1963), historiador del arte y director de la Kunsthalle Mannheim, gran promotor del arte contemporáneo alemán, acuñó el concepto de "Nueva Objetividad" para una exposición que llevaba ese nombre (*Nueva Objetividad. Pintura alemana desde el expresionismo*), realizada en 1925 en la Kunsthalle. Véase: *New Objectivity* (1994), de Sergiusz Michalski y *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties* (1978), de Wieland Schmied. **3** La expresión de arte degenerado (Entartete Kunst) era utilizada por el régimen Nazi para describir todo aquel arte que no era considerado "heroico". Dentro de la categoría entraban las corrientes artísticas contemporáneas como el expresionismo y la nueva objetividad. La expresión no funcionaba únicamente a nivel discursivo, sino que estaba ligada a una condena o sanción. **4** A pesar de que desde su concepción la República Democrática se desligó de todo pasado fascista, hay investigaciones que han dejado en evidencia la historia nacionalsocialista de muchos miembros del Partido Socialista Unificado. Según estas, Bergander ingresó al partido Nazi en 1940 y ofició como cartógrafo para las Fuerzas Armadas alemanas, probablemente retomando su formación en las artes aplicadas. Véase: *Diener vieler Herren* (2011) de Harry Waibel. **5** Organización de artistas profesionales que tuvo sede en Berlín y que existió por casi cuatro décadas, contando con publicaciones periódicas y trienales sobre técnicas gráficas, entre otras de sus iniciativas. **6** Sobre esto revisar el "camino" o la "vía Bitterfeld", en *Historia de la literatura en lengua alemana: desde los inicios hasta la actualidad* (2011), entre otros. **7** En 1964 se celebró la Segunda Conferencia de Bitterfeld, con la presencia, entre otros, del Ministro de Cultura Hans Bentzien, donde se alabaron los esfuerzos para la consecución de una "cultura socialista alemana", que promulgaba el acercamiento de los artistas al mundo obrero para conocer y dar a conocer las realidades de las clases trabajadoras. Con esto se afianzó la relación, ahora con una base política. Por otra parte, el intercambio cultural (sobre la base de nuevos acuerdos en dicha materia) con países socialistas se acrecentó en las décadas que siguieron el fin de la Guerra, cuestión que enriqueció la vida cultura de la República Democrática.

BIBLIOGRAFÍA DÄNHARDT, Artur. *Rudolf Bergander Maler und Werk*. Dresden, Verlag der Kunst, 1978 • MICHALSKI, Sergiusz. *New Objectivity*. Colonia: Benedikt Taschen, 1994 • SCHMIED, Wieland. *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. Londres, Arts Council of Great Britain, 1978 • WAIBEL, Harry. *Diener vieler Herren. Ehemalige NS-Funktionäre in der SBZ/DDR*. Frankfurt, Peter Lang Verlagsgruppe, 2011 • RÖTZER, Hans Gerd y SIGUÁN BOEHMER, Marisa. *Historia de la literatura en lengua alemana: desde los inicios hasta la actualidad*. Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2012 • SCHUMANN, Waltraut (ed.). *Rudolf Bergander: Werkverzeichnis: Handzeichnungen, Aquarelle, Druckgrafik*. Dresde, Akademie der Künste: 1978.

BERMÚDEZ
Cundo

BERMÚDEZ Y DELGADO Secundino

La Habana (Cuba), 1914 –
Miami (Estados Unidos), 2008

NIÑOS CANTORES (ESCENA DE MÚSICA)

1944 • Témpera sobre papel Ledger • 94,2 × 73,8 cm

INVENTARIO 1075870–K / 020301001005841 **PROCEDENCIA** Donación de Pedro Ugalde en 1947 **INSCRIPCIONES** Cundo Bermúdez 44 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición Inaugural*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1947 • *Restaurar para difundir. Artistas latinoamericanos de la década de los 60*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2008.



Secundino Bermúdez y Delgado conocido artísticamente como Cundo Bermúdez, pintor cubano que inició sus estudios en la Academia de Bellas Artes San Alejandro en los años 30, cuando las tendencias vanguardistas se abrían paso en el contexto nacional. La obra que posee en su Colección el MAC, presentada en la *Exposición Inaugural* de esa institución, es una pieza de 1944, que aparece bajo el título de *Niños Cantores*, y con nombre alternativo *Escena de música*. Cuando fue realizada, ya Cundo Bermúdez había hecho también estudios en la Academia de San Carlos de México, a la que acudieron otros artistas cubanos por esos mismos años, como Mariano Rodríguez. Fue justamente en la década del 40 que el artista comenzó una proyección pública de su

obra. Su primera exposición personal fue en 1942 en el Liceo de La Habana, y otras importantes tuvieron lugar en los Palacios de Bellas Artes de México y Argentina en 1946. A la vez, integraba las nóminas, por esos años, de algunas importantes colectivas en Cuba, como el *Primer Salón de Pintura y Escultura* (1938) y *Trescientos años de Arte en Cuba* (1940).

Es interesante la gran similitud que guarda *Niños Cantores*, que atesora el Museo, realizada en témpera sobre papel, con la obra de 1943, *Tres Músicos*[1], en acuarela sobre papel, perteneciente a la colección de la Galería Cernuda. La figura de los músicos situados al centro de la composición, los instrumentos que portan y la manera en que los sostienen, establece una relación de gran interés entre ambas piezas. Sin embargo, se modifica sensiblemente el lenguaje pictórico, en correspondencia con los diferentes medios utilizados, pero a la vez con lo que pudiera comprenderse como un resultado de su experiencia mexicana por dos aspectos que resultaron esenciales en la impronta del arte de ese país en el de los vanguardistas cubanos por aquellos años. De una parte, un cierto tectonismo en las figuras, una dimensión más escultórica de los cuerpos con cierta robustez que emana de las experiencias muralistas mexicanas y, por otra parte, el mestizaje manifiesto de las figuras, en el que podrían descubrirse también rastros de aquellas experiencias procedentes del país latinoamericano que fueron nutricias para el arte cubano, sobre todo a finales de la década del 30 y principios de la siguiente. El mexicano David Alfaro Siqueiros, refiriéndose a la obra del autor expresó: "Cundo Bermúdez representa audacia en las artes plásticas. Él sabe cómo construir de una manera sincronizada. Con tonos y primeros planos situados en profundidad pictórica, en contraposición, él construye y organiza, a veces de manera casi milagrosa. Yo creo que este artista ha tenido gran importancia en la gama cromática de la pintura moderna cubana"[2].

La pieza *Niños Cantores* corresponde a un momento esencial de la obra de Cundo Bermúdez, en la que no solo adquiere personalidad propia en el arte del país, que lo reconoce muy representativo de esa generación que se abrió paso como continuadora de los pioneros modernistas, sino que se proyecta a escala internacional con un momento muy significativo, en 1944, cuando integra la muestra de arte cubano que se presentó en el MOMA de Nueva York.

En sus obras de esos años se aprecia, como ocurre en *Niños Cantores*, un uso uniforme de la luz que contribuye a resaltar su iconografía vigorosa y esa intensidad de los colores planos con un trabajo de aguadas que le aportan mayor luminosidad y fuerza formal. Igualmente, resaltan el empleo de la deformación con intenciones expresivas que se aprecia en los rostros y sobre todo en los instrumentos, en especial la cítara. El uso del arabesco en el segundo plano contrasta sensiblemente con la linealidad de los recursos empleados en los elementos centrales y contribuye a aligerar –también– la estructura predominantemente vertical en la que se encuentran las figuras. Entre ellas, vale resaltar la presencia de una mujer (una niña si nos atenemos al título) entre los "cantores", y el tema de la música, dos aspectos que reaparecieron con mucha frecuencia en sus obras, en ocasiones también aludiendo desde ese trasfondo musical –predominantemente de origen popular– , a la danza. En ello hay algo de sencillez imaginativa que el artista manejaba con gran habilidad creadora, apoyado en su dominio de la composición y de la luz que vibraba en el intenso cromatismo de sus piezas.

A partir de los años 60 se trasladó a los Estados Unidos. Tuvo una intensa actividad artística en Puerto Rico donde recibió reconocimiento por su labor como grabador en la *Segunda Bienal del grabado latinoamericano* (1972). Su obra se encuentra representada en importantes colecciones, como la del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, el Museo Lowe de la Universidad de Miami y en el MOMA de Nueva York, entre otros. Fue premiado en la exposición *Tributo a Picasso*, realizada en Washington. Se conservan obras murales en La Habana, en la sede de la OEA en Estados Unidos y en el Edificio Bacardí de Miami, ciudad donde falleció a la edad de 94 años. YOLANDA WOOD

1 Véase: <www.cernudarte.com> [consulta: 24 junio 2015]. **2** Cita a David Alfaro Siqueiros. Véase: <www.subastahabana.com/index.php/es/artistas/manufacturers/cundo-bermudez> [consulta: 06 julio 2015].

BIBLIOGRAFÍA BAEZ, Vicente (ed.) *Cundo Bermúdez*. Miami, Cuban-American Endowment for the Arts, 2000.

BERNAL PONCE
Juan

Valparaíso (Chile), 1938 –
San José (Costa Rica), 2006

LUCIÉRNAGA

1961 • Grabado, calcografía (aguatinta, buril) • 14,7 × 14,7 cm / 19,5 × 18,8 cm

INVENTARIO 2242 **EXPOSICIONES** *II Bienal Americana de Grabado,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1965.



Juan Bernal Ponce, arquitecto, artista y profesor. Se desempeñó durante su vida en las dos últimas de manera focalizada, siendo una personalidad relevante para la construcción de la visualidad tanto de Chile como de Costa Rica (nación donde estuvo radicado). Estudió arquitectura en la Universidad de Chile ingresando en 1957 primero en su Valparaíso natal donde tuvo clases con Camilo Mori y Ventura Galván y, posteriormente, en Santiago el año 1960. Tras el golpe de Estado, y una breve estadía en Colombia, se radicó en Costa Rica, en un poblado próximo a San José llamado Escazú. En el país centroamericano llegó a ser catedrático de la Universidad de Costa Rica, en la Facultad de Arquitectura.

Su formación artística se inició en el Taller 99, fundado por Nemesio Antúnez en 1961, donde estudió por un año y al cual regresó tras un viaje como becario de estudios en París. Es así como también se formó en la Academia Ranson y en el Atelier 17 de París, donde se sumergió en el grabado en las clases de William Stanley Hayter hacia 1962. Tras esto, compartió sus conocimientos en la técnica Hayter con sus compañeros y estudiantes del Taller 99, entre 1964 y 1965. "En los años sesenta Bernal Ponce tendrá la oportunidad de participar del Atelier 17 de S. W. Hayter en París, allí adquiere el conocimiento de la técnica de grabado color que lleva justamente el nombre de ese significativo artista y que gracias al financiamiento de Delia del Carril puede traer los rodillos especiales para el entintado de las matrices"[1]. Posteriormente, entre 1967 y 1968 se perfecciona en el grabado a color, método de varias planchas, con los maestros Lucien Coutaud y Robert Mamí, en la Ecole des Beaux Arts.

El método Hayter no está basado en la distinción de la sobreimpresión de varias planchas y trabaja la "viscosidad"[2] de las tintas para lograr una impresión multicolor a partir de una sola plancha. Hayter se refería a su método como "método de impresión a color simultánea". Esto supone un trabajo donde la plancha se encuentra grabada a distintos niveles, terrazas, y sobre estos se estampa, siendo trabajada con materiales especiales como rodillos de distintas durezas. *Luciérnaga*, fechada en 1961, debe ser una de las primeras piezas en técnica Hayter realizada por Bernal Ponce. Es interesante destacar cómo el autor modela la luz y las capas transparentes que velan las alas de las luciérnagas en este grabado. Sus trazos definidos contienen los colores, que aun cuando impresos a la vez, tienen que ser meticulosamente bien colocados para alcanzar las figuras esperadas. Los distintos grados de profundidad que aplicó Bernal Ponce con su buril para esta pieza, generan pasajes en las composiciones del color, así como también, abstracciones de las figuras haciendo que la representación se diluya, y se consagre a los colores y matices producto de los múltiples tonos nocturnos de la luciérnaga y su lumbre.

Sobre la producción de la década del 60, reflejada en la Colección MAC, el artista y crítico Mario Carreño, señalaba que: "como ciertas medias tintas entrecruzadas por líneas de distintos grosores que sugerían formas de mariposas y otros insectos. Nos llamó poderosamente la atención el efecto conseguido por las transparencias de las supuestas alas, logrando un notable realismo de sutiles tonalidades" (*El Mercurio*, 1968). Esos traspasos, grosores y tonalidades alcanzadas por Bernal Ponce, tiene relación con su trabajo técnico y búsqueda constante de investigación respecto al color.

Bernal Ponce participó en importantes muestras nacionales e internacionales gracias a sus grabados, los cuales fueron destacados por su gran técnica e imaginario particular[3].

Su idea del color expansivo con veladuras, medias tintas y traspasos, fue derivando a una cuestión más plana, de colores puros e industriales. Esto es propio de la estética de los medios masivos de reproducción gráfica como la serigrafía, que se intentó imponer como labor "comunicativa" de las imágenes durante el gobierno de la Unidad Popular. Previo a la Unidad Popular participó en convocatorias nacionales, promovidas por la Corporación de Mejoramiento Urbano, para el alhajamiento de espacios públicos. De ellas, no alcanzó el primer lugar en ninguna de las que participó, pero son ejemplos de las primeras iniciativas donde Bernal Ponce intenta expandir sus conocimientos sobre el color (trabajados desde el grabado) teniendo a la ciudad como soporte[4].

En Costa Rica logró constituir un espacio donde pudo difundir sus conocimientos tanto en historia de la ciudad y urbanismo, como en grabado. Para la Facultad de Arquitectura desarrolló investigaciones sobre la conformación urbana de los países centroamericanos, además de fundar a mediados de los 70 el taller Arquigraba, que funcionaba en la Escuela de Arquitectura, que difundió en Costa Rica las artes gráficas. Aun cuando nuestro país recuperó la democracia, Bernal Ponce ya estaba radicado definitivamente, sus viajes fueron exclusivamente a exponer, sin expresar deseos de volver a vivir en Chile. MATÍAS ALLENDE

1 BRUGNOLI, Francisco. Dinora. En: Catálogo exposición *Dinora Doutchitzcky, el imaginario persistente*. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, 2012, p. 10. **2** Lo de la "viscosidad" es una terminología para referirse a que las tintas de distintas densidades se repelen (para ello se fluidifican y densifican con otros químicos). **3** Dentro de las exhibiciones a las que nos referimos, ejemplos de ello son: la *VII, VIII* y *IX Bienal de São Paulo*; *I* y *II Bienal Americana de Grabado* en Santiago; *Certamen Latinoamericano de grabado en madera* de Buenos Aires; exposiciones de grabadores del Atelier 17 en París, Nueva York, Estocolmo y Bolonia; *Muestra de grabado latinoamericano*, Galería Segrí, Nueva York. En esta última versión que participa recibe el premio Wanda Svevo. **4** Participó de varias convocatorias, entre ellas obtuvo el Primer Lugar en el concurso nacional para los afiches de difusión de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD III).

BIBLIOGRAFÍA BERNAL PONCE, Juan. *Aspectos comparativos entre las ciudades coloniales españolas, inglesas y francesas en el Caribe*. San José, Instituto de Arquitectura Tropical, 1993 • CARREÑO, Mario. La obra del Pintor Bernal Ponce. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 26 de septiembre de 1968. Recorte de prensa • HAYTER, S. W. *New ways of gravure*. Massachusetts, Pantheon, 1949.

BERTONI
Claudio

Santiago (Chile), 1946

VENUS CON CALCETINES

1984 • Fotografía, impresión Lambda (ampliación de diapositiva) • 26,2 x 40,1 cm

INVENTARIO 444 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2008 **EXPOSICIONES** *Desnudos*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1988 • *Signes d'existence: fotografía actual Francia Chile Argentina*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2007.



Claudio Bertoni es poeta y fotógrafo. Realiza sus primeros estudios en Filosofía en la Universidad de Chile, luego realizó estudios de Música en el Conservatorio Nacional, dedicándose un tiempo a ello.

Obtuvo varias becas de prestigio, tales como la American Field Service en Denver (1964) y la Guggenheim en 1993. En Chile obtuvo varias veces el premio Altazor. Se trasladó a vivir a Europa, con la artista Cecilia Vicuña, viviendo en Londres y París entre 1972 y 1976. En 1974, realizó su primera muestra fotográfica en el Royal College of Art de Londres, donde participó de la exposición colectiva *Artists for Democracy* organizada por Cecilia Vicuña y otros artistas londinenses.

Publicó su primer libro *El Cansador Intrabajable* (1973) en Gran Bretaña. Ha realizado importantes exposiciones fotográficas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (como la de 1995, *Peligro a medio metro*,y en 1998, *Desnudos*). Ha participado en muestras colectivas en Alemania, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos, Gran Bretaña, Holanda, México, Portugal y Suiza.

La fotografía evidencia una serie de relaciones formales y temáticas respecto a la fotografía documental como plataforma de experimentación artística, el cuerpo y el territorio, y el desnudo relacionado a la pintura.

En primer lugar, el contexto de la fotografía en Chile durante 1984 exhibe una expansión y desplazamiento de lo documental hacia lo artístico, como una vía de escape para la aproximación tradicional a una imagen: como archivo de aquello que pasó. Esta imagen en particular creada por Claudio Bertoni, experimenta con el medio fotográfico dentro de este mismo desplazamiento artístico, creando imágenes de una poética particular. En este caso, la imagen remite a un entorno íntimo, en donde lo documental se cruza con el contexto privado. En entrevista con el autor, este ha afirmado que la fotografiada habría sido la hermana de un amigo y ese es el patio trasero de su casa. Es decir, la producción de la imagen proviene de un entorno personal, llevando lo documental por fuera de los grandilocuentes relatos de la gran historia, y situándolo en situaciones pequeñas, privadas, íntimas, o sea, cotidianas. Y es aquí donde lo documental adquiere ribetes artísticos, pudiendo relacionarse a la pintura y otras disciplinas como la perfomance, e inclusive la escultura (el cuerpo fijo) y el dibujo clásico (pensando la relación modelo/musa).

La composición de la imagen remite explícitamente al cuerpo femenino extendido simbolizando el misterio. Al mismo tiempo, nos remite a la fotografía del mexicano Álvarez Bravo de una mujer desnuda al sol (*La buena fama durmiendo,*1939) y nos plantea una posible atemporalidad de la fotografía. La modelo extendida sobre una serie de telas blancas y rojas nos recuerda a la pintura barroca, del torso de esta mujer desnuda otra tela de color rojo fuerte se despliega, que en su forma asemeja al continente latinoamericano, manifiestandóse un sentido político de la época. Sea o no una composición intencionada del artista, lo cierto es que son puntos de interpretación de la obra que simbólicamente dicen mucho. Por un lado, el color rojo, su intensidad y su textura aterciopelada podrían remitir a la sangre como fluido corporal; se exacerba esta relación si pensamos en el ciclo menstrual. Este cuerpo desnudo femenino se ve potenciado por estas relaciones: política-cuerpo-territorio. En este contexto es que la referencia a lo latinoamericano adquiere más fuerza, y nos induce a las problemáticas sociales de la década del 80, transformándose en una imagen política y poética al mismo tiempo. La idea de cuerpo femenino-sangre-latinoamérica es ineludible si pensamos en el género femenino que acompaña a la nominación de este territorio, el que a su vez ha sido históricamente alegorizado femeninamente, desde distintas corrientes de pensamiento e incluso desde los saberes indígenas.

Cabe señalar que esta mujer desnuda, tal como reza el nombre de la obra, está usando calcetines. La intrusión de este elemento en un cuerpo que exhibe una fuerte carga erótica, resulta perturbador y podría descolocar. La idea del cuerpo femenino exhibido, dispuesto para ser mostrado, se encuentra entendida tradicionalmente desde el supuesto de la perfección, la desnudez limpia, completa. Los calcetines como elemento demuestran una impureza, incluso podría decir que representan un signo de vulgaridad, respecto a la composición completa. En este sentido, este tipo de descalces podrían relacionarse a la escritura poética de Bertoni y la inclusión de un lenguaje lejano a la academia y las formalidades de la poesía tradicional, tratando temas cotidianos y que describen con toda naturalidad entornos y situaciones que, por vulgares y demasiado habituales, no entran en la idea más tradicional de poesía. MONSERRAT ROJAS

BOLÍVAR
Elsa

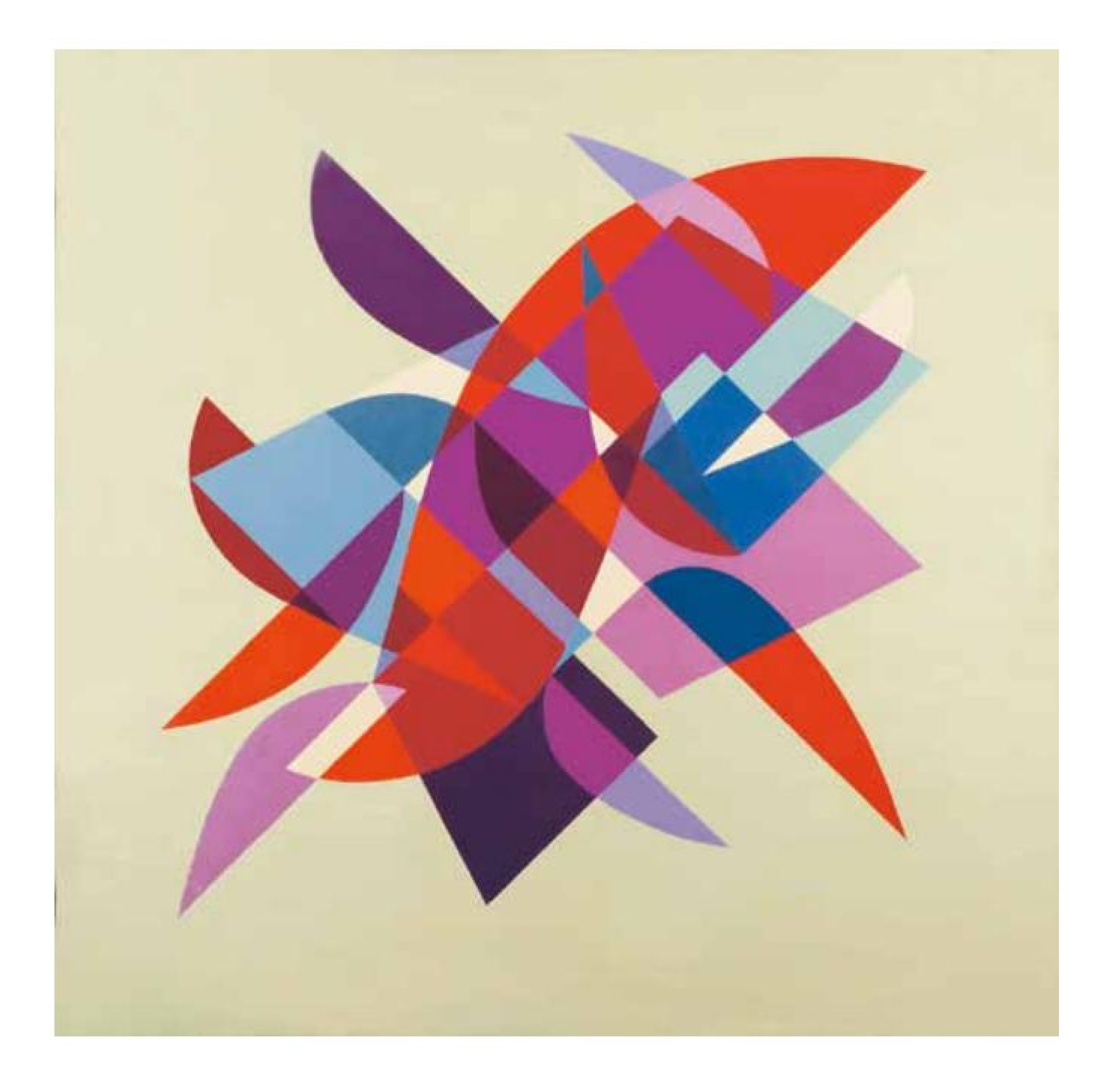
Santiago (Chile), 1929

DESINTEGRACIÓN EN EL ESPACIO

1961 • Óleo sobre tela • 130 × 130 cm

INVENTARIO 1075703–7 / 020301001005629 **INSCRIPCIONES** Elsa Bolivar 1961 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Elsa Bolívar*, Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1961 • *Bolívar. Pintura 1956–1977*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1977.

B



Elsa Bolívar nació en Santiago y a fines de la década del 40 ingresó a la Universidad de Chile, donde se especializó en Pintura en la Escuela de Bellas Artes y en Pedagogía en Artes en el Instituto Pedagógico. Entre sus profesores estuvieron Israel Roa, Carlos Pedraza y Jorge Caballero. En 1950 participó del taller que realizó el pintor argentino Emilio Pettoruti para artistas y estudiantes, mientras exhibía una muestra individual en el Museo Nacional de Bellas Artes, organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

Desde 1953 comenzó a exponer regularmente en los *Salones Oficiales*, donde obtuvo diversos premios y medallas, y en 1956 participó de la primera exhibición del Grupo Rectángulo en el Círculo de Periodistas de Santiago, movimiento del que formaban parte Ramón Vergara Grez, Gustavo Poblete, Matilde Pérez y Waldo Vila, entre otros. La agrupación, fundada el año anterior, fue la primera identificada con la corriente abstracto-geométrica o concreta[1] que se consolidó en Chile y en el catálogo de su muestra fundacional publicaron un manifiesto que abogaba por un arte que no representara la naturaleza y que se realizara bajo “un signo mental” que simbolizara “unidad, solidez y estabilidad”[2]. La formación del colectivo respondía tanto a la idea de una crisis cultural de occidente, instalada con fuerza tras la II Guerra Mundial, como a un contexto internacional proclive a este tipo de

expresiones, con el ejemplo cercano de las agrupaciones de arte concreto que se había formado en Argentina y Brasil en los diez años anteriores. Bolívar participó del grupo y expuso con ellos hasta su disolución hacia 1960 y luego participó del movimiento Forma y Espacio –que continuaba la línea abstracto-geométrica e incluyó a algunos de los integrantes de Rectángulo– desde su formación hacia 1962 hasta su retiro del mismo en 1974.

Desde muy temprano, Bolívar ejerció la docencia, tanto en liceos de educación secundaria como en la Universidad de Chile, donde desde mediados de los 50 fue profesora ayudante y titular en cátedras de Dibujo y Composición y, entre 1979 y 1982, llegó a ser Directora del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Artes. En 1988 se retiró de la docencia universitaria.

Resulta probable que la pintura *Desintegración en el espacio* llegara a la Colección del MAC tras formar parte de la muestra individual de Elsa Bolívar en Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en 1961. Aunque ambos lugares dependían del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, no nos ha quedado el registro oficial de su ingreso. La pintura, de formato cuadrado, nos muestra una composición no figurativa formada por planos de color separados por bordes precisos. Los planos forman una armónica y particular gama que incluye variaciones de azul, rojo y morado sobre un fondo neutro. Los planos de color se forman por líneas rigurosamente rectas o bien curvas que parecen circunferencias estiradas.

Como es habitual en la obra de Bolívar, incluso en las naturalezas muertas del período figurativo anterior, una rigurosa composición determina el lugar y orientación de las líneas y formas a partir de una trama invisible que secciona la superficie del cuadro de acuerdo a su formato. En este caso, el formato cuadrado impone ante todo sus diagonales, por lo que observamos que varios límites de los planos de color que vemos se corresponden con las diagonales principales o bien son estrictamente paralelas a ellas. El resto de las formas y líneas se genera a partir de diagonales derivadas de la subdivisión del formato en mitades. Nótese que ninguna de las rectas presentes es paralela a los ejes definidos por los lados del cuadro, lo que produce una sensación de inestabilidad y movimiento. Es por ello que las formas presentes en la pintura pueden leerse como superficies de colores o bien como planos inclinados que oscilan respecto del eje que define la superficie del cuadro y que alcanzan su forma visible por efecto del escorzo. Esta ambigüedad visual parece corresponder al título de la pintura, *Desintegración en el espacio*, que además agrega una dimensión temporal, de proceso, sugiriendo que el conjunto de formas entrecruzadas alguna vez estuvo integrado en un todo unitario.

La obra corresponde a un momento muy particular en la trayectoria de Bolívar y del desarrollo de la abstracción geométrica. Al igual que otros de los integrantes del Grupo Rectángulo, como Gustavo Poblete y Mario Carreño, Bolívar llega hacia 1960 al momento más "concreto" de su trayectoria pictórica, con formas que no parecen aludir a ningún aspecto de mundo visible fuera de la obra y, al contrario, parecen tener una organicidad propia que la artista se encarga de explorar a partir de diversas operaciones que las transforman y les otorgan dinamismo. Al mismo tiempo, sin embargo, Bolívar reconoce al año 1960 como un momento de crisis para la abstracción geométrica en Chile: "En ese momento se hace presente en nuestro medio, con fuerza avasalladora, la corriente informalista, presentada en una importante exposición de pintura española en el Museo de Arte Contemporáneo. El impacto de Tàpies, Cuixart y otros pintores de esta corriente, fue causa de grandes dudas sobre su propia posición estética en aquellos pintores de Rectángulo que no estaban sólidamente identificados con los principios del arte constructivo" (Bolívar, 1979, p. 15). Lo cierto es que durante la década del 60 la corriente informalista le quitaría a la abstracción geométrica la hegemonía del arte de avanzada en Chile y recién hacia 1970 esta corriente vivirá un nuevo momento de auge asociado a grandes proyectos de arte integrado a la arquitectura y de escultura monumental.

CLAUDIO GUERRERO

1 El concepto de "arte concreto" había sido creado por Theo van Doesburg hacia fines de la década del 20 como un modo de precisar lo que se consideraba una suerte de ambigüedad en la idea de "arte abstracto". Para este artista, el arte abstracto era aquel que pretendía trasladar la realidad y su tridimensionalidad al plano de la pintura. En cambio, el arte concreto era aquel que se resolvía con medios propiamente plásticos como la geometría y el color. **2** Véase: GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. *Chile, Arte actual*. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 2004, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Elsa Bolívar*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1961 • Catálogo exposición *Bolívar. Pintura 1956–1977*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1977 • BOLÍVAR, Elsa. Origen y desarrollo de una labor creadora. Memoria de título. Santiago de Chile, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1979 • Catálogo exposición *Primera mirada*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1999 • Catálogo exposición *Chile 100 años artes visuales. Segundo período 1950–1973. Entre modernidad y utopía*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

BONTÁ
Marco

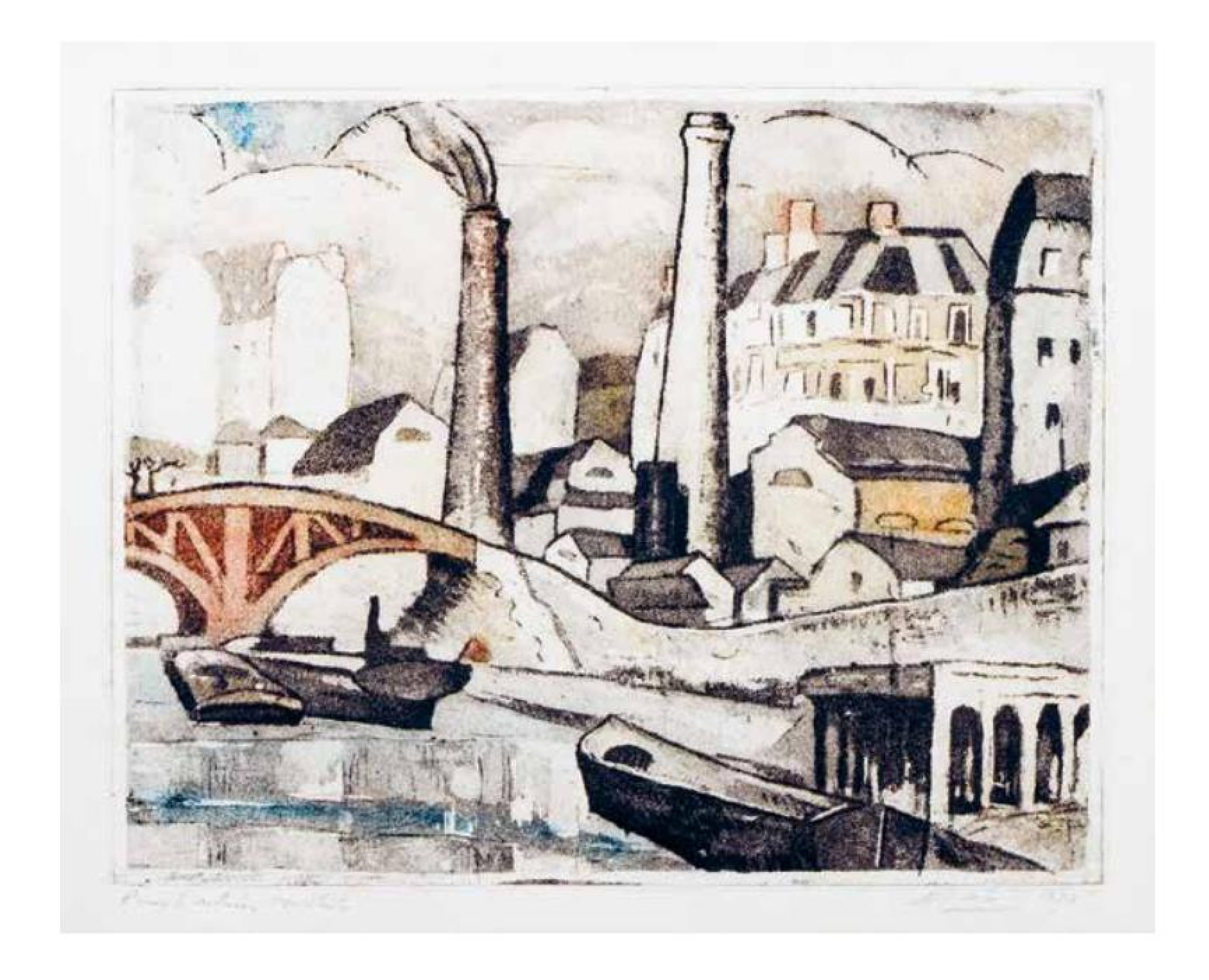
Santiago (Chile), 1898–1974

PUENTE DE PARÍS

1928 • Grabado, calcografía (aguatinta) • 24 × 30 cm / 32 × 42,7 cm

INVENTARIO 6397 **FORMA DE INGRESO** Se presume donación del artista. Figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1952 **INSCRIPCIONES** Puente de París – aguatinta [ángulo inferior izquierdo], M Bontá C. 1928 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Colección del MAC itinerante*, Casa del Pilar del Museo Regional de Rancagua, Centro de Extensión Pedro Olmos de la Universidad de Talca, Centro de Extensión de la Universidad Católica de la Santísima Concepción, Teatro Municipal de Temuco, Centro Cultural Palacio Astoreca de la Universidad Arturo Prat, Centro de Extensión de la Universidad de Antofagasta, Museo Regional Gabriel González Videla de La Serena y el Centro Cultural de Viña del Mar, 2002–2003 • *Refundación*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005.

B



Marco Bontá ingresó a la Escuela de Bellas Artes en Santiago durante los primeros años de la década del 10. Sus principales maestros fueron Juan Francisco González y Fernando Álvarez de Sotomayor[1].

Hacia la década del 20 expone frecuentemente en los Salones Oficiales y realiza algunas exhibiciones individuales, obteniendo entusiastas recepciones en la prensa escrita. En 1927 obtiene el Premio Bolsa Europa, creado el mismo año por el Estado chileno, para perfeccionar sus estudios en Europa, donde permanece hasta 1931. Se radica en París, donde estudia pintura, grabado y otras artes aplicadas, pero viaja y recorre museos por Alemania, Bélgica, España, Holanda, Inglaterra e Italia. En Europa se interesa por la fortaleza compositiva de los grandes valores de la tradición clásica y su traducción moderna a través de Cézanne y sus seguidores. Por su estadía en Europa en aquellos años se lo ha asociado a la Generación de 1928, conformada por artistas

que participaron en el polémico *Salón Oficial* de aquel año y por los que entonces fueron becados a Europa al mismo tiempo que se decretaba el cierre temporal de la Escuela de Bellas Artes, reabierta luego en 1931 como parte de la naciente Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

A su vuelta a Chile en 1931 asume como profesor del Taller de Artes Gráficas de la recién creada Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, constituyéndose en una figura clave en el desarrollo del grabado contemporáneo en Chile y maestro de grabadores, tales como Francisco Parada, Carlos Hermosilla y Pedro Lobos. En 1938 es contratado por el gobierno de Venezuela para dictar cursos en las escuelas de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, siendo particularmente relevante su docencia en las prácticas del grabado, vitral y pintura mural.

En 1934 forma parte de la primera comisión directiva de la *Revista de Arte*, órgano de la Facultad de Bellas Artes, que marca el inicio de una larga e importante trayectoria de Bontá ligada a las políticas de extensión universitarias iniciadas por el nuevo reglamento universitario y por el rectorado de Juvenal Hernández. En 1945 asume como director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad, y luego, como presidente de su junta directiva, funda el Museo de Arte Contemporáneo, del cual será director entre 1949 y 1962.

El grabado *Puente de París* fue probablemente donado al MAC por el propio Bontá, pues aparece en el temprano inventario de 1952[2], cuando este artista ejercía como su director. Debemos recordar que el punto de partida de la colección de grabados del Museo es la donación de unas 150 piezas que reunió Bontá como profesor del Taller de Artes Gráficas de la recién creada Escuela de Artes Aplicadas[3].

El grabado nos muestra la vista de un barrio industrial de París, probablemente al sureste de la ciudad. En la sección baja vemos el río, los barcos, el puente de hierro y el característico *quai* o muelle. Más arriba se aglomeran edificios residenciales, galpones y enormes chimeneas humeantes, que se recortan en un cielo nublado por robustos cúmulos. El fino y sutil trabajo de color y sombreado de esta aguatinta nos revela el dominio alcanzado por Bontá durante su formación en París, durante la cual se realizó esta estampa. Cabe destacar que varios de los grabados que se conocen de este período tienen como motivos a puentes o acueductos (la "visión a través de", que tanto gustaba a los románticos), tales como *Puente de Dinon* o *Puente bretón*, ambos del año 1928 y también pertenecientes a la Colección del MAC.

Formalmente, se trata de una traducción a la litografía del lenguaje figurativo poscubista, característico del período de entreguerras. La arquitectura y los barcos sugieren perspectiva, tal como la gruesa línea de contorno y el sombreado de las chimeneas nos presenta un volumen convincente y sensación de espacio a su alrededor. No obstante, el plano que forman las manchas del río, la abigarrada confusión de planos de la arquitectura y el macizo volumen de las nubes niegan el espacio perspéctico y hacen aparecer a la imagen como una sucesión continua de planos modulados con formas notoriamente simplificadas, enfatizando la autonomía del soporte bidimensional. En efecto, no se trata tanto de una vista descriptiva, sino de una simplificación que alude a la ciudad moderna en un sentido universal.

CLAUDIO GUERRERO

1 Fernando Álvarez de Sotomayor (España, 1875–1960) pintor español, fue contratado como profesor de la Escuela de Bellas Artes siendo director entre 1911 y 1915. Tuvo una importante influencia en la llamada Generación del 13. **2** Inventario del Museo de Arte Contemporáneo del 16 de abril de 1953. En: Subfondo Colección, Serie Inventarios, caja I.01, carpeta Inventarios 1952–1953. 1/1. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **3** OGAZ, Dámaso. Destino y transcurso del Museo de Arte Contemporáneo. *Revista de Arte* (9–10): 18-21. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957.

BIBLIOGRAFÍA SOLANICH, Enrique (ed.). *Seamos nosotros. Legado de Marco Aurelio Bontá Costa (1898–1974)*. Santiago de Chile, Fundación Marco Bontá, 2012 • SILVA, Waldo y VALLI, Giorgio. *M. A. Bontá*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • Catálogo exposición *Refundación 2005*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2006.

BONTÁ[1]
Marco

Santiago (Chile), 1898–1974

LA QUEMA DE JUDAS (LA VENGANZA)

1952 • Óleo sobre tela • 97,6 × 130,3 cm

INVENTARIO 1075713–4 / 020301001005639 **INSCRIPCIONES** M Bontá C. 1952 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición de Marco A. Bontá*, Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1955 • *Fiestas y costumbres de nuestro pueblo*, Sala La Capilla, Teatro Municipal, Santiago de Chile, 1975 • *Retrospectiva Marco Bontá*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976 • *Homenaje a Marco Bontá*, Colegio de Profesores de Chile, Santiago de Chile, 1984 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Refundación*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005.

B



Desconocemos el modo en que su pintura *La quema de Judas* –o *La venganza*– ingresó a la Colección del MAC, pero sabemos que en 1961 ya aparece en sus inventarios, cuando Bontá aun ejercía como su director. Representa un tradicional rito que se conserva en ciertos lugares de España e Hispanoamérica, en el que –con algunas variaciones– se elabora un muñeco que representa a Judas Iscariote, para luego quemarlo o lincharlo en venganza por haber vendido a Cristo. Se celebra el Domingo de Resurrección, en Semana Santa, o en otro día del año, dependiendo el lugar. Según el propio Bontá[2], este cuadro habría sido inspirado por un pasaje de la novela *Alhué*, de su amigo el escritor José Santos González Vera[3]. Tanto en este referente literario como en las diversas versiones de esta tradición, la quema del Judas supera el mero significado religioso para adquirir

connotaciones más amplias, en la que el muñeco pasa a representar diversos tipos de males y se convierte en un rito de expiación colectiva.

La versión de Bontá, sin embargo, ya no transcurre en un pueblo campesino de la zona central de Chile, como el Alhué de González Vera, sino que se ubica en una playa junto a una humilde localidad costera en algún lugar de Latinoamérica. El hecho que el sol se esconda en el mar mientras al otro lado del cuadro avanzan las tinieblas podría indicarnos que estamos ante el Océano Pacífico. La pintura nos muestra el momento exacto en que se le ha prendido fuego al muñeco que representa a Judas, que se encuentra colgado por el cuello de un largo palo que divide al cuadro en dos mitades exactas.

La composición presenta un horizonte elevado, que coincide con la grotesca cabeza inclinada de Judas. La sección superior izquierda la ocupa el mar y los rayos con que se despide un sol que está fuera de cuadro. En la sección superior derecha vemos una sucesión de pequeñas bahías y en una altura un caserío, en el que se destaca el campanario de la iglesia. Más cerca de nosotros, ya en la playa, en un improvisado campamento de pescadores, algunos observan el ritual mientras otros se dirigen con sus redes al mar.

Ocupando exactamente la mitad baja del cuadro se encuentran los personajes principales de la escena, un panorama variopinto de los habitantes del pueblo, que incluye a niños (siempre protagonistas de esta fiesta), un sacerdote, un marinero y piadosas mujeres cubiertas de velo. Todavía bajo el muñeco que representa a Judas está el carro tirado por una mula en que momentos antes lo pasearon por el pueblo. La composición por grupos y la solidez de los volúmenes nos hace recordar el interés de Bontá por los murales renacentistas. Los rasgos, exagerados de los rostros, casi caricaturescos, y el énfasis en el tamaño de las manos, nos entronca con cierto expresionismo que difundieron los pintores muralistas mexicanos y el brasileño Cândido Portinari, entre otros.

La pincelada constructiva de línea cezzaniana, la solidez escultórica de las formas y la paleta de colores variados y brillantes, son características de este período de la pintura de Bontá. Como lo hizo con varias de sus pinturas, Bontá realizó una edición de grabado que es copia exacta de esta obra (un ejemplar de la misma se guarda en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, fechada en 1963).

Se trata de una de las pinturas más conocidas de este artista y una de las que se ha juzgado como representativa de sus afanes costumbristas. No siempre este interés fue bien recibido. Ricardo Bindis, por ejemplo, en una crítica a la muestra de Bontá en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile de 1955, que incluyó esta obra, se lamentaba de que "el exceso de argumentos de intención nacional que invade estos cuadros –*Aventando el trigo, La animita, La quema de Judas*, etc.– ya entran en el terreno de la literatura y no de la pintura, precisamente"[4]. Sin embargo, Marco Bontá había llegado a desarrollar con el tiempo un ideario americanista (que desplegó en diversos textos), que abogaba por conocer todos los avances formales del arte europeo, pero evitar que ellos "nos hagan olvidar que aquí hay belleza"[5], la que podía encontrarse en la "rica y emotiva" vida popular[6]. CLAUDIO GUERRERO

1 Para revisar biografía, veáse ficha anterior (*Puente de París*). **2** BONTÁ, Marco. Mis recuerdos de José Santos González Vera. *Revista Occidente* (215), 1970. **3** La escena se encuentra en el capítulo "La semana del Señor", del libro *Alhué. Estampas de una aldea* (1928) del autor José Santos González Vera. **4** BINDIS, Ricardo. Exposición Bontá. *La Nación*, Santiago, Chile, 3 de julio de 1955. **5** BONTÁ, Marco. Seamos nosotros. *Pro Arte*, Santiago, Chile, 9 de noviembre de 1950, p. 3. **6** BONTÁ, Marco. Las fuentes americanas, único recurso valedero. *Pro Arte*, Santiago, Chile, 9 de enero de 1951, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Marco A. Bontá*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • SOLANICH, Enrique (ed.). *Seamos nosotros. Legado de Marco Aurelio Bontá Costa (1898–1974)*. Santiago de Chile, Fundación Marco Bontá, 2012 • SILVA, Waldo y VALLI, Giorgio. *M. A. Bontá*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • Catálogo exposición *Refundación 2005*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2006.

BONTÁ[1]
Marco

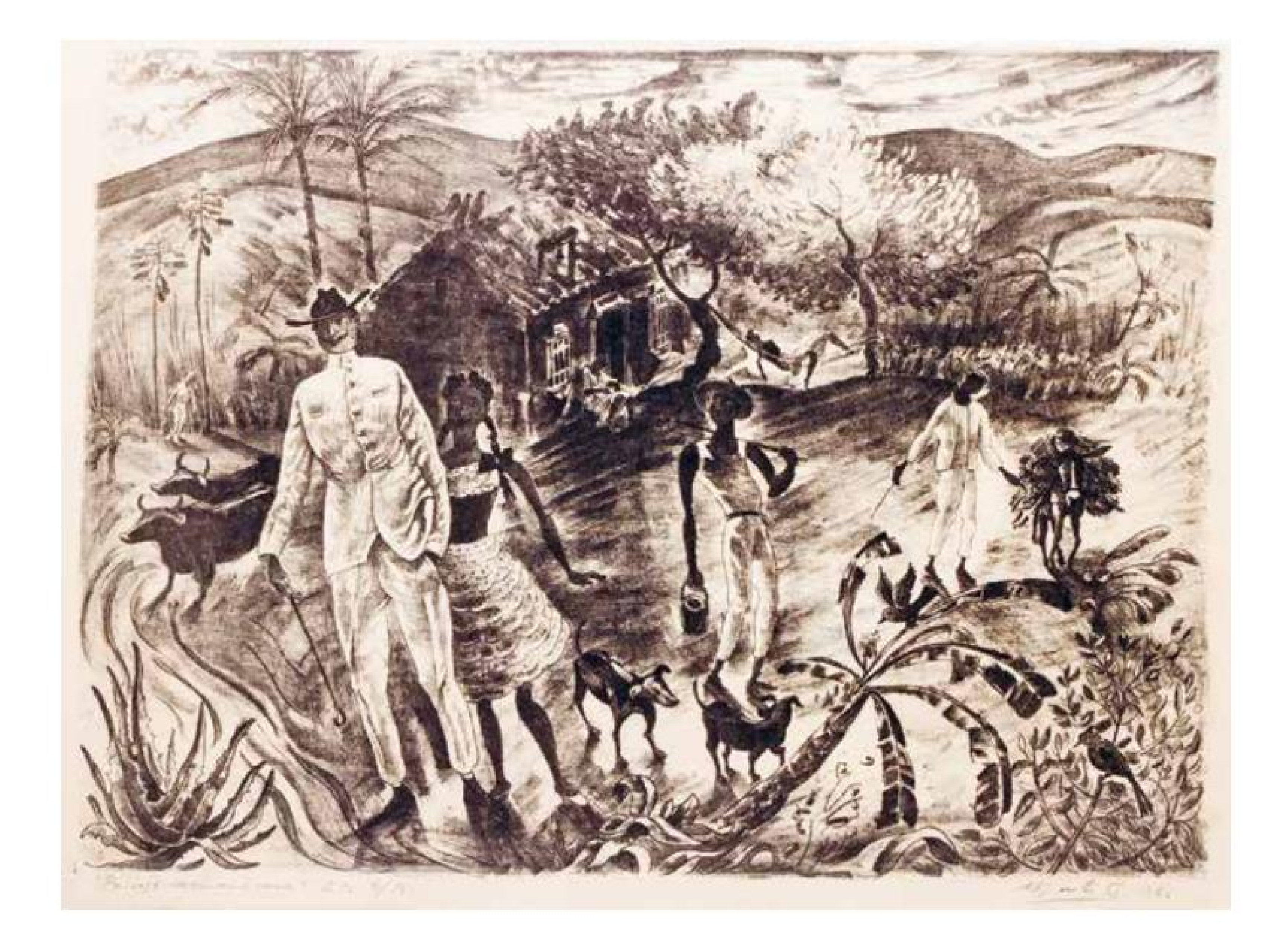
Santiago (Chile), 1898–1974

PAISAJE AMERICANO (PAISAJE RURAL VENEZOLANO)

1956 • Grabado, litografía • 37,1 × 50,8 cm / 49,8 × 66,8 cm

INVENTARIO 1076201–4 / 020301001006115 **INSCRIPCIONES** Paisaje americano Lito 10/15 [ángulo inferior izquierdo], M Bontá C. 1956 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Segunda Bienal Interamericana de México*, México D.F., 1960 • *Grabados de la colección permanente*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976 • *Refundación*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005.

B



El grabado *Paisaje americano* que se guarda en la Colección del MAC aparece titulada por Bontá como *Paisaje rural venezolano* en otras de sus copias, como la que posee el Museo Nacional de Bellas Artes, fechada al igual que esta en 1956. Con este segundo título se expuso también, en conjunto con otras dos litografías, una copia de este grabado en el *LXVIII Salón Oficial* de 1957. Desconocemos el modo en que ingresó a la Colección, pero es probable que fuera donada por el propio artista mientras ejercía como director del MAC, período en el que está fechado el grabado. Debemos recordar que el punto de partida de la colección de grabados del Museo es la donación de unas 150 piezas que reunió Bontá como profesor del Taller de Artes Gráficas de la recién creada Escuela de Artes Aplicadas[2].

Esta litografía nos muestra "un exuberante paraje tropical con faenas de agro", con "una cabaña rodeada de paisanos, animales de carga, perros, aves y flora" (So-

lanich, 2012, p. 80). Preside la composición una pareja conformada por un hombre alto de porte aristocrático, traje blanco, bigote y sombrero que sostiene alguna clase de bastón o arreador y una mujer negra, de traje ceñido y ostensiblemente más baja que él. El hombre parece ser el capataz o incluso el dueño de la tierra, siendo esta la más visible de una serie de anécdotas que pueblan esta composición de marcado carácter costumbrista: un hombre negro se detiene en sus labores para mirar a la pareja, más atrás otro guía una mula cargada de algún producto agrícola y aun más atrás otro descansa en una hamaca. Junto a la entrada de la casa está sentada una mujer concentrada en alguna labor doméstica y a la izquierda un camino por el que transitan dos cebúes nos lleva a otro peón que transporta alguna cosecha en un sector más bajo. Los tres personajes más cercanos a nosotros poseen un notorio carácter caricaturesco.

El horizonte y el punto de vista elevado, que se agudiza en la vista de los dos perros junto a la pareja, se corresponde con el afán descriptivo de la escena costumbrista y nos revela una flora y fauna variada, entre la que destacan en primer plano una agavácea y un cambur y al menos dos tipos de aves (los que descansan sobre el techo de la cabaña y los del primer plano a la derecha). El fondo del paisaje nos revela que estamos en una zona montañosa. La composición se construye en una variada escala de grises que evita los contrastes fuertes, con la mayoría de las formas compuestas por manchas más bien irregulares, con la excepción de los trajes blancos de los personajes del primer plano, cuyos sombreados más enfáticos definen notorios volúmenes.

Este grabado se corresponde con un ideario artístico americanista que desarrollaría Bontá, en particular luego de su estadía en Venezuela, que abogaba por conocer todos los avances formales del arte europeo, pero evitar que ellos "nos hagan olvidar que aquí hay belleza"[3], la que podía encontrarse en la "rica y emotiva" vida popular[4]. Este ideario se desplegó en diversos textos, siendo el más importante *Seamos nosotros*, publicado el mismo año en que está fechada esta litografía: "Frente a las túnicas griegas, a las odaliscas, a las sandalias romanas, a los puentes góticos y a arlequines, hagamos surgir con dignidad la criolla gestera, las mantas de abigarrados colores, las alpargatas de moriche[5] y el alma original del pueblo; los extensos llanos con sus oasis de vaqueras y sabrosos quesos, la selva desordenada y violenta de claroscuro"[6]. CLAUDIO GUERRERO

1 Para revisar biografía, veáse ficha anterior (*Puente de París*). **2** OGAZ, Dámaso. Destino y transcurso del Museo de Arte Contemporáneo. *Revista de Arte* (9–10): 18–21. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957. **3** BONTÁ, Marco. Seamos nosotros. *Pro Arte*, Santiago, Chile, 9 de noviembre de 1950, p. 3. **4** BONTÁ, Marco. Las fuentes americanas, único recurso valedero. *Pro Arte*, Santiago, Chile, 9 de enero de 1951, p. 3. **5** El moriche es una especie de palmera que crece en la zona tropical de Sudamérica, siendo un árbol emblemático de Venezuela. Su fibra se utiliza para diversas manufacturas, entre ellas las sandalias. **6** BONTÁ, Marco. Seamos nosotros..., p. 3.

BIBLIOGRAFÍA SOLANICH, Enrique (ed.). *Seamos nosotros. Legado de Marco Aurelio Bontá Costa (1898–1974)*. Santiago de Chile, Fundación Marco Bontá, 2012 • SILVA, Waldo y VALLI, Giorgio. *M. A. Bontá*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • Catálogo exposición *Refundación 2005*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2006.

BORORO

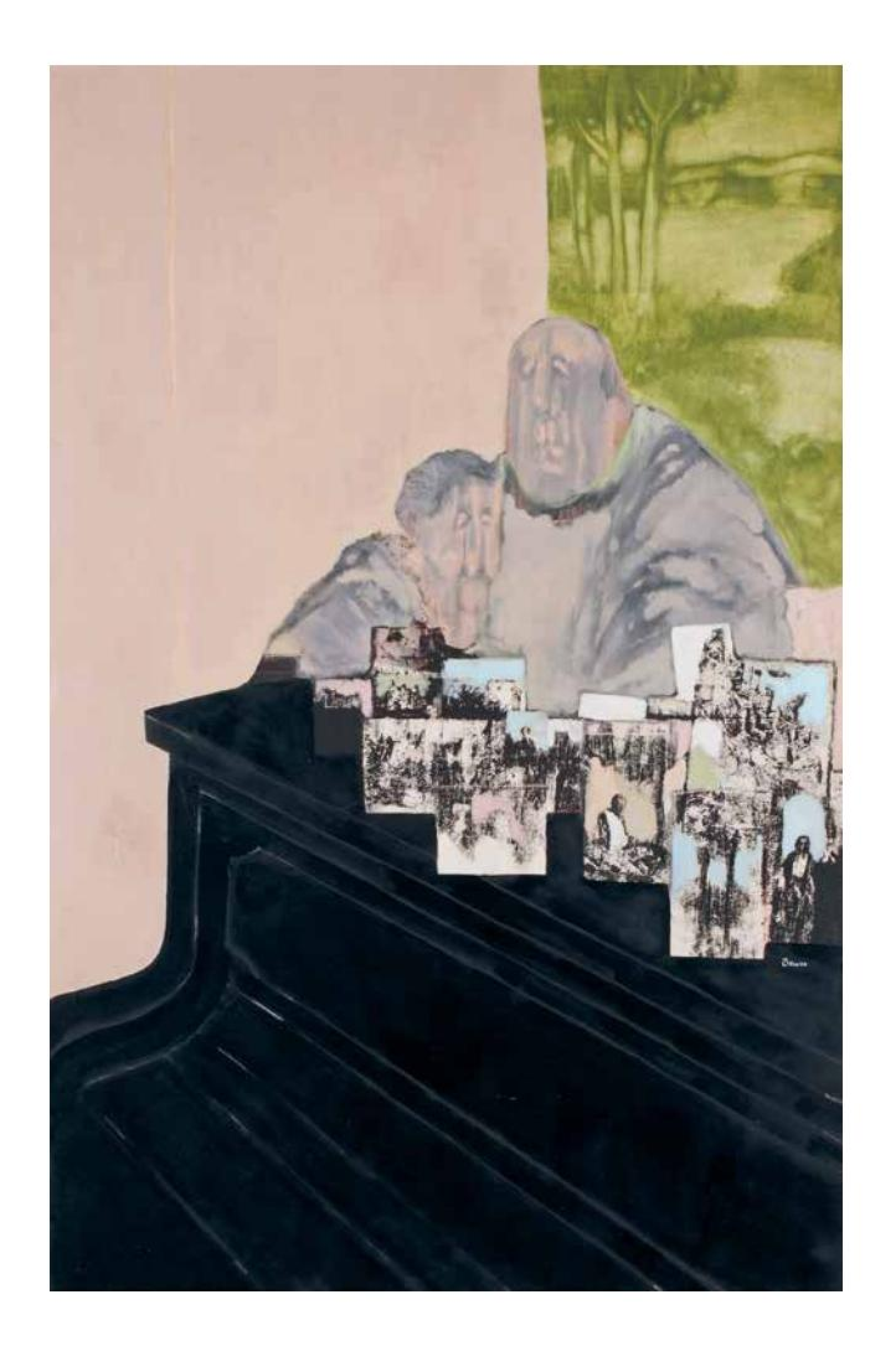
MATURANA Carlos

Santiago (Chile), 1953

RETRATO

1978 • Óleo, esmalte y látex sobre tela • 170 × 110,5 cm

INVENTARIO 1075753–3 / 020301001005807 **FORMA DE INGRESO** Adquisición por Premio Beca Fundación Pacífico en 1978 **EXPOSICIONES** *Exposición de obras del MAC*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Santiago de Chile, 1982 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1999 • *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar*, National Museum of Contemporary Art (Seúl) • Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile), 2005–2006 • *Altazor. Pintores chilenos y españoles. Ilustrando a Huidobro*, Museo de América, Madrid, 2008.



Carlos Maturana, más conocido como Bororo, releva la pintura innovando su factura por medio del ingreso de materiales no tradicionales como látex, tinta china o trapos. Maneja la pintura desde la manipulación directa de la tela, moviéndola, sacudiéndola, arrojando agua sobre el mismo pigmento recién puesto en la tela. Estas agresiones no son un acto premeditado de violencia hacia sus propias telas, sino más bien un gesto de diversión y maleabilidad de los materiales en tanto su condición física. Todo, enmarcado en la idea del juego y el goce como espacio a reivindicar. Lo anterior, se encuentra presente en el cuadro *Retrato* de forma indiscutible.

Bororo ingresó a la Escuela de Bellas Artes el año 1972, previo golpe militar. Alumno de Ximena Cristi, Adolfo Couve, Eduardo Garreaud y Rodolfo Opazo; siendo este último el más importante de los académicos que le ayudó en consolidar un lenguaje pictórico. Entre 1975 y 1981 se desempeñó como profesor ayudante de Pintura, Dibujo y Croquis, en la misma Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre 1983 y 1985 trabajó como profesor ayudante en Pintura y Dibujo en el Instituto de Arte y Cultura del Colegio Médico de Chile. Bororo es considerado parte de la Generación del 80, entre los que se cuentan a Omar Gatica, Jorge Tacla y Samy Benmayor, entre otros.

Desde la época de estudiante, Bororo estaba convencido de no ser un buen dibujante, y mucho menos un pintor. Por ello, para cumplir sus deseos ocupó estrategias de ejecución que le acomodaran. No podía pintar un piano desde una representación realista. Entonces, si quería pintar un piano compraba la pintura para este instrumento, y con brocha gorda hacía el piano. Llegó a la representación pictórica por la materia de la pintura, no estrictamente por la traducción de la imagen. Por ello, ocupa esmalte negro para generar la representación del piano, pretendiendo una relación fáctica con el objeto por medio de los materiales.

El curso de gráfica con Ximena Cristi le dio la confianza para continuar la licenciatura en Bellas Artes. La potencia que descubrió en estos procedimientos con la maestra que significaba Cristi fue capital para el resto de su carrera. La gráfica como práctica es fundamental para la composición de todas sus figuras humorísticas y cotidianas, que se engarzan con un imaginario popular y masivo. Esto hace que sus personajes, absolutamente gestuales, sean reconocidos por un público general. Además, hay que agregar la definición de los motivos trabajados, los que acentúa con el uso de colores primarios. Nos referimos a una definición puesta en el color, trabajada como dibujo, el que contiene las manchas que hacen emerger a los personajes y las escenas que conforman sus pinturas, exactamente como ocurre en la tela *Retrato*.

La obra que aquí presentamos fue ejecutada justo en el momento que Bororo acababa de salir de la Escuela de Artes. Un instante donde la condición de producción implicaba que cada cierto tiempo debía presentarse a concursos, como la Beca Fundación Pacífico. Ese período está marcado por una producción donde le interesaba representar una cotidianeidad familiar, pero resaltando la decadencia que conlleva el tiempo. Sus referentes, como el cine de Federico Fellini (sobre todo la película *Amarcord*, 1973), remiten a esta estética cotidiana pero crepuscular.

Retrato es una pintura exuberante y visceral, donde los límites plásticos en el momento de la producción se sobrepasan, para así buscar las formas en la misma mancha sin tener un concepto previo de las figuras. Es el caso de los dos ancianos abrazados en la pintura. Su procedimiento, en esta tela y en otras del mismo período, es aplicar sobre las manchas luces en distintas tonalidades, generando los volúmenes. La mancha, para el artista, es la demostración del cuerpo físico trabajando; contenerla es frenar esa fuerza y buscar las formas. Bororo refiere a esta tela en su tesis de pregrado señalando que: "Mayor énfasis lo da un paisaje de fondo, que no es ventana sino una sugerencia plástica que alude a las telas pintadas de los biombos, además la pared está estampada por figuras, parejas en actitud amorosa sacados del cuadro *L'Embarquemet pour Cithere* de Watteau. Aun cuando el resultado de esta imagen es obvia por todos sus ingredientes, considero esta tela como el mejor logro de todo lo hecho anteriormente" (Maturana, 1981, p. 26).

Los ancianos representados en las figuras tienen un sesgo expresionista, que dentro de la Escuela de Artes específicamente en el taller de pintura, solo Rodolfo Opazo incentivaba a explorar. Es así como inicialmente en Bororo (al ser el mayor en edad) y, con posterioridad, en el resto de la generación, hay un resurgir de la pintura en un contexto donde los teóricos nacionales la declaraban muerta. Sin embargo, *Retrato* representa una nueva manera de hacer pintura sin estar suscrito a formas rígidas disciplinares o académicas. La representación de fotografías de viajes sobre el piano, en esmalte negro, fue realizada con impresiones de pintura sobre cartón que el mismo Bororo hizo, las cuales –por supuesto– después recortaba con óleo y generaba el marco[1].

Retrato representa el drama de la vejez y los recuerdos, con las fotografías de viajes realizados. En esta pintura no se representa una pareja en particular. En ella

están los ancianos de la familia del artista y de todas las familias; siempre lo cotidiano y emotivo está presente en sus pinturas, pero sin ser realista o con un referente directo de un archivo personal.

Al ser preguntado por Cristián Warnken[2] sobre la complejidad del período, es decir, a su seriedad discursiva, Bororo señala que prefirió alejarse de ese mundo y recluirse en una especie de concha, donde no se le distrajera de su exploración por la pintura, los colores y las formas que eran, básicamente, lo único a lo que dedicaba sus reflexiones. La despolitización que se le aduce no sería tal, en los márgenes que delimita una pintura que se ha reconocido siempre como "biográfico-generacional", él junto a sus contemporáneos no podrían abstraerse del contexto político si se les determina de esa manera. Hay que ver su posición política desde la profesión de un idealismo hacia la pintura, como un lugar para salvaguardarse de los acontecimientos sociopolíticos del momento y que, a su vez, en su operación desenfadadamente manchística, aun mantiene y defiende un lugar para el exceso. "A Bororo lo motivó una vehemente improvisación, que en su caso particular ha mantenido unida la temática de sus obras a su propia biografía, expresándose a través del chorreo directo, el furor cromático y la pintura gestual de brochazos intuitivos" (Yasky y De la Maza, 2005, p. 113). MATÍAS ALLENDE

B

1 MATURANA, Carlos. Entrevista personal. 8 de julio, 2014. **2** Véase bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA ANTÚNEZ, Nemesio. *Chile vive: Memoria activa*. Santiago de Chile, CENECA, 1987 • ARAVENA, Olga y DEL MAURO, Ughette. *Caracterización de un fenómeno a partir de sus antecedentes: promoción de los '80*. Santiago de Chile. Memoria de título. Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997 • Catálogo exposición *Bororo, Carlos Maturana*. Santiago de Chile, Fundación Andes, 1988 • BORORO y GIL, Antonio. *Circo de pulgas*. Santiago de Chile, Impresión Ograma, 2003 • Entrevista de Cristian Warnken a Bororo, Samy Benmayor y Matías Pinto D'Aguiar. En: *Una Belleza Nueva*. Santiago de Chile, MW Producciones, 2009. <www.otrocanal.cl/video/bororo-benmayor-y-pintodaguiaruna-banda-que-pinta> [consulta: 29 mayo 2015] • Entrevista a Bororo en *Revista Lecturas*. Santiago de Chile, 20 de julio de 2011. <http://vimeo.com/26678203> [consulta: 14 abril 2015] • MATURANA, Carlos. *De mi pintura*. Memoria de título. Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1981 • Catálogo exposición *Pintura Chilena, hoy*. Buenos Aires, Galería Arte Actual, 1990 • VILCHES, Felipe. Bororo y compañía. En: Catálogo exposición *Persistencia del paisaje en la pintura chilena*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1997, pp. 8–10 • YASKY, Caroll y DE LA MAZA, Josefina. Artistas Colección MAC. En: Catálogo exposición *Arte Contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

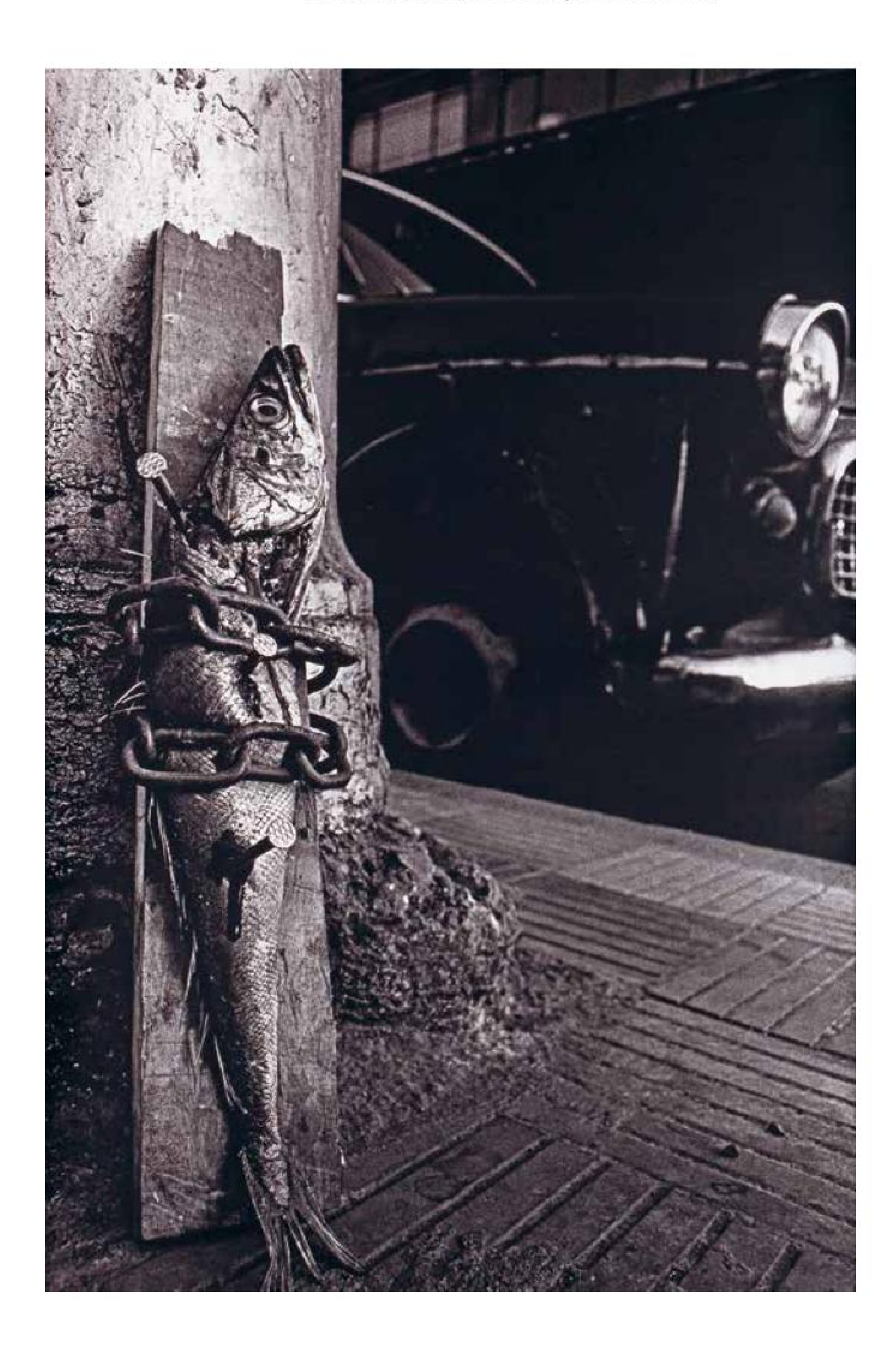
BRANTMAYER
Jorge

Santiago (Chile), 1954

PRISIONERO ENCADENADO

1978 (2011) • Fotografía análoga, impresión Lambda[1] sobre papel con laminado UV • 103,4 × 69,8 cm

INVENTARIO 804 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2010 **EXPOSICIONES** *Recreando a Goya*, Goethe Institut, Santiago de Chile, 1979 • *II Salón de Verano de la Fotografía*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1979–1980 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



Jorge Brantmayer estudió Licenciatura en Artes Plásticas con mención en Pintura en la Universidad de Chile entre 1974 y 1979, y durante su último año en la universidad, estudió fotografía en la Escuela de Foto Arte de Chile. Tras finalizar su formación académica viajó a Caracas, donde trabajó en fotografía publicitaria y de paisajes para la Universidad Central de Venezuela. De regreso a Chile a principios de 1980 comienza a trabajar en la revista *Mundo Diners* (cuyo director era el fotógrafo Mario Fonseca), para la sección dedicada a las exposiciones de arte y obras de teatro, puesto que "por distintas circunstancias ya conocía sus trabajos [de los artistas] y me empecé a transformar en el fotógrafo del arte nacional: las galerías de arte me pagaban por hacer las fotos de catálogos; los artistas me cambiaban sus obras por fotografías" (Ferrer, 2010, p. 104). Este hecho abrió una nueva potencialidad temática y estética a su producción fotográfica, aspecto que se extiende hasta el día de hoy, pues Jorge Brantmayer aun sigue siendo "el fotógrafo de los artistas".

Brantmayer se mueve en –a lo menos– dos tipos de procesos: a nivel de registro de obras de otros artistas y a nivel de sus composiciones propias. Ambos procesos son marcados fuertemente por su sello particular y autoral.

Sus primeras obras se relacionan con el cuerpo, la performance y las intervenciones efímeras junto al colectivo Grupo Plástico, integrado por Víctor Hugo Codocedo y Alberto Díaz, entre los años 1978 y 1979. *Prisionero encadenado* (1978) se circunscribe a este período, remontándose a un encargo de una fotografía artística durante su formación en Foto Arte. Este es uno de los primeros trabajos en que genera una construcción y escenificación para su fotografía: predomina lo metafórico y alegórico estructurando un lenguaje críptico y de difícil acceso, siendo esta una estrategia común durante esa época debido a las vicisitudes políticas de la dictadura militar en el país. El artista, a partir de sus pulsiones y vivencias cotidianas, genera una propuesta visual reflexionando sobre "la falta de libertad, la ciudad sola, el cuerpo torturado: una metáfora al momento político de Chile" [2].

La fotografía *Prisionero encadenado* representa un pescado dispuesto de manera vertical, erguido sobre su cola en una tabla de madera sobre una columna. El animal ya muerto se encuentra encadenado a la madera, donde además su cuerpo es atravesado por tres clavos sangrantes. En términos técnicos, la fotografía es un revelado de "alta acutancia" (alto grado de nitidez generado por un alto grado en el contraste), con un grano muy fino, generando un mayor efecto de nitidez en los detalles y las texturas.

La imagen se encuentra delimitada por un plano cerrado, a ras del suelo, donde en el costado izquierdo se encuentra el pescado, preso y agónico, mientras que en el otro lado de la superficie, en segundo plano, se esboza la parte delantera de un automóvil. No es casual que sea un pez muerto el prisionero, ni que la fotografía sea tomada a nivel del piso. El pez, dentro del universo marino, es el más humilde habitante del mar; es un comentario sobre el padecimiento de la represión social en Chile, sobre los torturados, exiliados y detenidos desaparecidos. Es la violencia de Estado, es el ser humano –sin distinción ideológica– quien sufre; son las carnes, la sangre, escamas y cicatrices las que quedan. Una huella traumática que se padece, expresiva y doliente.

Prisionero encadenado es una obra que ha tenido relativamente poca circulación pública, siendo exhibida por primera vez en 1979, en la exposición *Recreando a Goya* del Goethe Institut y, a fines de ese mismo año, en el *II Salón de Verano de la Fotografía* en el Museo Nacional de Bellas Artes; cabe señalar que en su segunda exhibición pública la foto se presenta como *S/T*.

En el último tiempo, la obra se ha inscrito en distintos proyectos editoriales, así como el propio catálogo del *Salón de Verano* o, más recientemente, en *Multitudes en sombra*, del investigador Gonzalo Leiva.

MONTSERRAT ROJAS

1 En arte y en fotografía, una impresión Lambda es el revelado, positivado o impresión de una toma digital, realizado sobre papel fotosensible y utilizando una impresora láser para generar los colores. Al incidir, el láser produce la imagen en color sobre el papel fotosensible. Las copias pueden ser brillantes o mate, siempre con una alta calidad y durabilidad. Al reproducir una alta diversidad de matices y rasgos, es el tipo de revelado digital que más iguala al revelado tradicional. **2** Registro de conversación del artista con Montserrat Rojas.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Diario. Jorge Brantmayer*. Santiago de Chile, Galería D21, 2012 • LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Multitudes en sombras: AFI, Asociación de Fotógrafos Independientes.* Santiago de Chile, Ocho Libro Editores, 2008 • FERRER, Rita. *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*. Santiago de Chile, Ocho Libro Editores, 2010.

BRAVO
Claudio

Valparaíso (Chile), 1936 –
Taroudant (Marruecos), 2011

RETRATO DE DOÑA ISABEL DE BORBÓN. COMPLETAMENTE DIFUNTA

1961 • Carbón y creta sobre papel • 66,4 × 50 cm

INVENTARIO 1075334–1 / 020301001005701 **FORMA DE INGRESO** Traspaso desde la Pinacoteca Universidad de Chile sede Talca en 1981 **INSCRIPCIONES** Retrato doña Isabel de Borbón. Completamente difunta. Dibujo: Claudio Bravo. MCMLXI [centro inferior], Para mi gran amigo Ignacio Domínguez. Claudio Bravo. [ángulo inferior derecho].



Claudio Bravo es el más reconocido artista chileno inscrito en la corriente del Hiperrealismo. A inicios de la década del 60 emigró de Chile y alcanzó importante éxito de ventas y crítica, como lo acreditan los altos precios que aun hoy alcanzan sus obras en las subastas y su presencia en importantes colecciones públicas y privadas, desde Filipinas a Filadelfia. En Chile su figura alcanzó alta notoriedad pública luego de su retrospectiva de 1994 en el Museo Nacional de Bellas Artes, una de las más concurridas en la historia de dicha institución.

Bravo ingresó siendo un niño al taller del pintor Miguel Venegas en Santiago, un "romántico conservador", como él lo calificara, cuya metodología seguía la tradición académica de la copia de las obras de los grandes maestros de la pintura figurativa occidental. Hacia mediados de la década del 50 realiza sus primeras exposiciones y se interesa por la figura de Salvador Dalí. Se trasladó por entonces a Concepción, donde tomó contacto con el escritor y filósofo Luis Oyarzún (quien llegaría a ser decano de la Facultad de Bellas Artes y director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile), al que Bravo siempre recordó como un importante guía intelectual y espiritual. Por entonces comienza a cultivar con cierto éxito económico el género del retrato.

Decide instalarse en Madrid en 1961 y la alta sociedad española le convierte rápidamente en su retratista predilecto, partiendo por la propia hija de Franco. Su fama traspasa pronto las fronteras de ese país y en los años siguientes retrata desde la nobleza europea hasta figuras mediáticas como la empresaria y diplomática filipina Imelda Marcos. En España también toma contacto directo con la pintura del Siglo de Oro, en particular con Zurbarán, Velázquez y Sanchez Cotán. Este último pintor parece haber sido un referente importante de las series de naturalezas muertas que comienza a realizar a mediados de los 60 y que le darán fama mundial en el marco del éxito de la tendencia internacional conocida como Hiperrealismo, que se consagraría en una serie de importantes exposiciones a inicios de los 70, algunas de las cuales incluyeron a Bravo, como la *Documenta* de Kassel de 1972, o una selección de artistas hiperrealistas de 1973 en la Galerie des 4 Mouvements de París.

Por su año y tema, la obra que guarda la Colección del MAC parece haber sido realizada por Bravo a los pocos meses de su llegada a España. *Retrato de Doña Isabel de Borbón. Completamente difunta* nos muestra a esta reina española de recordada belleza, primera esposa de Carlos IV, en una composición basada en el retrato de aparato que le hiciera Velázquez y del que hoy nos quedan varias versiones. La adaptación de Bravo es un dibujo en carboncillo y creta, los que domina con virtuosismo, en la que el retrato de esta antigua reina española aparece sobre un plinto sólido al que le falta una de sus esquinas. Así, todo parece haberse convertido en una suerte de ruina llena de símbolos, con un aire místico o metafísico que podríamos relacionar con la pintura surrealista figurativa o con referentes del Siglo de Oro español.

La reina aparece en la misma pose que en el referido retrato de Velázquez, pero sus rasgos se han estilizado. Algunas de sus prendas se han sintetizado y otras exagerado, como sus hombreras, que han crecido como una suerte de membranas o alas; o su vestido, que es de una tela tan fina que de un lado se trasluce y del otro se ha roto, dejando ver el guardainfante o miriñaque. Su mano izquierda sostiene un abanico cerrado, al igual que en el modelo velazquiano, pero su mano derecha ya no se afirma en una silla, sino en una suerte de mesa de apoyo con tres patas zoomorfas que sostiene un cojín sobre el que se posa una calavera ataviada con la mitra y la estola de un obispo. Este último detalle junto a otra calavera al otro lado de la reina, esta vez ataviada con una corona real, recuerda a los conocidos jeroglíficos de Juan de Valdés Leal y de paso inscribe esta obra en la tradición del *vanitas*, término latino que nombra una reflexión sobre la inminencia de la muerte, así como la vanidad y lo efímero de lo mundano (como la belleza, la riqueza, el poder); la íntima relación entre el *vanitas* y la naturaleza muerta en occidente podrían constituir un nexo temático entre los retratos, escenas y naturalezas muertas de Bravo. A su vez, la apropiación de la cita histórica y el erotismo frío que expele la reina recuerdan el decadentismo de ciertos pintores simbolistas de fines del siglo XIX.

Resulta muy llamativo de esta pieza que en su reverso encontremos otro dibujo de Bravo, de un carácter completamente diferente. Se trata del esbozo de un perro en posición de decúbito dorsal, en un inconfundible gesto de confiada entrega a las caricias, y todo indica que tomado del modelo vivo. La cabeza, que probablemente el perro no dejaba de mover, se encuentra apenas trazada en tres posiciones diferentes. Otro tanto sucede con las patas delanteras y traseras, escasamente delineadas. Sin embargo, los genitales y las zonas adyacentes, que vemos en primer plano, se han resuelto con mayor detalle que todo el resto del dibujo. Esta otra escena que presenta la pieza que guarda la Colección del MAC nos ayuda a entender la metodología de trabajo de Bravo y nos complementa el virtuosismo académico por el que es conocido, con una sorprendente capacidad de captar el modelo vivo a partir de un trazo sintético y abocetado.

CLAUDIO GUERRERO



Retrato de Doña Isabel de Borbón. Completamente difunta (reverso).

BIBLIOGRAFÍA SOLANICH, Enrique (ed.). *Dibujo y grabado en Chile*. Santiago de Chile, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1987 • Catálogo exposición *Primera mirada*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1999.

BRU
Roser

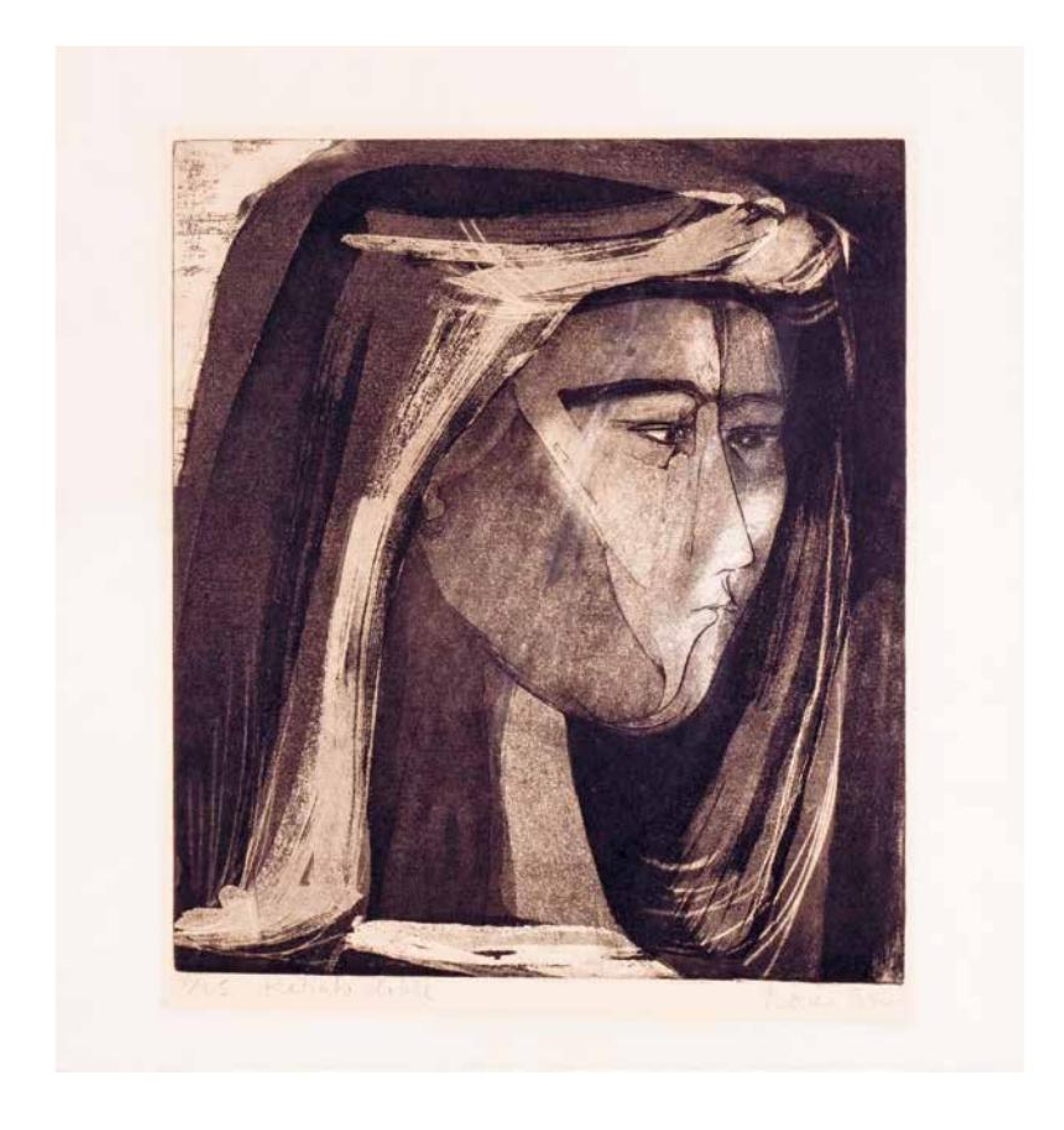
Barcelona (España), 1923

RETRATO DOBLE

ca. 1959 • Grabado, calcografía (aguatinta, buril) • 30 × 26,4 cm / 38,3 × 37,7 cm

INVENTARIO 1076309–6 / 020301001006084 **FORMA DE INGRESO** Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1961 **INSCRIPCIONES** 2/25 Retrato doble [ángulo inferior izquierdo], Roser Bru [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *LXX Salón Oficial de Artes Plásticas,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1959.

B



Roser Bru nació en Barcelona en 1923 y llegó a Chile en 1939 a bordo del Winnipeg, junto a más dos mil refugiados que huían del triunfo del bando "nacional" en la Guerra Civil Española[1]. Al llegar al país, inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y junto a otros de sus congéneres (como Gracia Barrios, José Balmes, Elsa Bolívar, Abraham Freifeld y Gustavo Poblete) formó en 1947 el Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP), en reacción a la educación que entonces se recibía en esa institución. En 1957 se introdujo en el grabado a partir de su ingreso al Taller 99, que fundó Nemesio Antúnez un año antes y que, a

la larga, significaría una importante renovación técnica y estética de esta técnica en Chile. Entre 1964 y 1968 se desempeñó como profesora de Dibujo y Pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. El año 2015 Roser Bru fue distinguida con el Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile.

Retrato doble formó parte de un envío de tres grabados de Bru al *LXX Salón Oficial de Artes Plásticas*, celebrado en 1959 en el MAC, que entonces ocupaba el edificio conocido como "Partenón" de la Quinta Normal. En tal certamen obtuvo el Primer Premio de la sección de Dibujo y Grabado, y en tal calidad habría sido adquirida por el MAC, a pesar de que por ahora no contamos con el documento que formalizó su adquisición.

Se trata de una pieza representativa de las primeras investigaciones de Bru en el grabado, que combinan una elegante y segura línea dibujada con buril y una gran riqueza de luces y tonos desplegados a través de la aguatinta. Como es característico a lo largo de su obra, la figura humana femenina ocupa un lugar protagónico, al mismo tiempo que observamos cierto acercamiento a la abstracción, que se acrecentará en los años siguientes a partir de su cercanía con el Informalismo, a pesar de que la artista en ningún momento abandonó por completo la figuración.

En este caso, una plancha levemente más larga que ancha es ocupada casi en su totalidad por el riguroso perfil de una cabeza femenina que mira hacia la derecha, a la que se le suma el fragmento de un rostro de similar dimensión, expresión y rasgos, que se asoma alineado a la misma altura a través del recorte que deja el rostro en primer plano. El rostro parcial no parece estar de perfil sino mirando oblicuamente hacia el frente; en estricto rigor, la mirada de ambos rostros parece ir hacia abajo y más bien introvertida que fijada en algún estímulo exterior. Las similitudes entre ambos rostros y el que sus rasgos se encuentren alineados podría indicar de que se trata de un mismo rostro del que tenemos dos vistas o, dicho de otra manera, de un rostro que se ha desplazado sobre un eje vertical imaginario que podríamos ubicar al centro de sus ojos.

"Su innata facilidad de dibujo, al encontrarse con un material difícil y definitivo, tuvo que encontrar su línea exacta", afirmaba Nemesio Antúnez en 1960[2] sobre los inicios de Bru en el grabado en plancha de cobre. Lo cierto es que el dibujo posee una línea precisa, la que, sin embargo, no sigue una representación naturalista sino que perfila y confunde secciones de un rostro o dos desde una estética del fragmento y lo inacabado. El trabajo en aguatinta, por su parte, proporciona luces y tonos que parecen cerrar y terminar la figura, pero si observamos con atención lo que se revela es el gesto (y cierto azar que conlleva, por ejemplo, en el cabello) y una importante economía de medios (como los dos tonos que definen el cuello).

CLAUDIO GUERRERO

1 A bordo del mismo barco llegaron figuras que en las décadas siguientes jugaron importantes roles en la cultura chilena, tales como el pintor José Balmes, el tipógrafo Mauricio Amster y el historiador Leopoldo Castedo. **2** Véase: Catálogo exposición *Roser Bru. Memoria.* Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1960.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *LXX Salón Oficial de Artes Plásticas.* Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1959.

BRU[1] Roser

Barcelona (España), 1923

B

CAL, CAL VIVA (CAL-CAL VIVA, CAL-CAL-VIVA, CAL VIVA "LONQUÉN", MUERTOS EN LONQUÉN)

1978 • Tela intervenida con papeles, cinta adhesiva, cal y óleo y clavada sobre aglomerado • 105 × 75 cm

INVENTARIO 445 **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 2008 **INSCRIPCIONES** "CAL / C. viva", "CAL. Oxido de calcio, substancia blanca caustica y alcaina, que en contacto con el agua se hidrata con desprendimiento del color // "apagada o muerta" Cal hidratada // "hidráulica" mezcla calcinada de caliza, silicados y aluminatos, que se endurece con el contacto del agua. CAL viva.", "Lonquén 1978" [centro inferior], Bru [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *I Bienal de La Habana*, La Habana, 1984 • *Roser Bru: trabajos de ida y vuelta*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2007 • *Núcleos: cuatro décadas de producción artística en las colecciones del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2009 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



El golpe de Estado de 1973, y el período de violenta represión, censura y autocensura que con él se inicia, transformó los procedimientos formales, el imaginario y el repertorio temático de la obra de Roser Bru. Como la propia artista declara: "desde el año 74, la memoria me ha ido socavando. Todo se me ha hecho memoria, pasado o futuro, es la usura del tiempo encima nuestro. El tiempo detenido en una imagen ya pasada, el poder de esta imagen inmovilizada por el recuerdo o el polvo del tiempo. Ciertos signos se me hacen significativos: (...) rectángulos con imágenes y diagonales que desembocan en otras imágenes, infinitamente –premonitorias [sic] de deterioro, pasado o muerte"[2]. Es entonces cuando comienza una serie de trabajos en torno a Kafka, los campos de exterminio nazis y la imagen del soldado republicano abatido e inmortalizado por Robert Capa, entre otros referentes, los que aludían tanto a su propia biografía como a reflexiones universales sobre la violencia y el terror.

La obra de Roser Bru pertenece al período que se abre con el golpe de 1973. *Cal, cal viva*, obra de 1978 donada por la artista al MAC, es sin duda una de las obras más reproducidas de esta artista. Como otros trabajos que entonces desarrolló Bru, sus procedimientos transitan entre el objeto, la pintura, la gráfica y la fotografía. Su soporte es una tela clavada sobre una madera aglomerada intervenida con pintura al óleo, pero también con papeles diversos y cinta adhesiva. En la parte superior, sobre un fondo pintado de blanco con trazos irregulares se han pegado fotocopias de nueve retratos en disposición de tres por tres, cubiertas con veladuras de la misma pintura blanca, y tachada por una línea roja que sube de izquierda a derecha.

Un poco más abajo del centro de la composición, otra línea roja horizontal marca un cambio en el fondo del cuadro, que ya no está cubierto de blanco sino por suaves aguadas en tono sepia que deja ver la tela. Bajo la línea, con grandes letras blancas aparece escrito "CAL / C. viva" y más abajo, un recuadro café encierra una hoja de papel en que aparece manuscrita la definición de diccionario de la cal viva, cal apagada y cal hidráulica, que a su vez se encuentra cubierto con un papel diamante que vela parcialmente el escrito. Más abajo, con un leve trazo está escrito "Lonquén 1978".

Cal, cal viva es una obra que se origina en el descubrimiento en 1978 de una fosa común en una mina de cal en Lonquén, cerca de Santiago de Chile, con los restos de 15 campesinos detenidos, asesinados y hechos desaparecer por efectivos de la dictadura militar. Se trató de un caso emblemático que tuvo repercusiones a nivel mundial, ya que constituyó una prueba irrefutable de la existencia de detenidos desaparecidos, algo que el gobierno de facto había negado sistemáticamente.

Los retratos velados y tachados de la parte superior refieren a los retratos que los familiares de los desaparecidos portaban y difundían a través de la fotocopia para denunciar la ausencia de sus seres queridos. Abajo, la definición manuscrita y velada de la cal, describe el procedimiento químico en que este elemento, cuando está en contacto con el agua, desprende calor y se vuelve cáustico, "cal viva", para luego de un tiempo hidratarse por completo y apagarse. En ambos casos, se trata de fructíferas metáforas en torno al cuerpo, la desaparición, la violencia y la memoria.

La referencia al caso de los desaparecidos de Lonquén pone a esta obra al lado de otros artistas que a partir de 1978 comenzaron a realizar denuncias directas desde las artes visuales sobre el terrorismo de Estado iniciado en 1973. La combinación de la denuncia con complejos procedimientos técnicos y simbólicos resulta reveladora del espesor que alcanzaba el campo artístico local en el marco dictatorial, en un momento que luego Nelly Richard llamó "Escena de Avanzada". En tal sentido, la obra de Bru recibió una temprana inscripción teórica como una reflexión en torno a la memoria, pero también respecto a las posibilidades críticas de la fotografía, tanto por parte de Richard como de Adriana Valdés[3]. Según Julia P. Herzberg, *Cal, cal viva* se habría expuesto el mismo año de su creación en la Vicaría de la Solidaridad (Herzberg, 1993, p.58), el más importante organismo de defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar. CLAUDIO GUERRERO

1 Para información biográfica, véase ficha anterior (*Retrato doble*). **2** Catálogo exposición *Roser Bru*. Santiago de Chile, Galería Cromo, 1977, [s.p.]. **3** RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Melbourne, Art & Text, 1986, p. 44.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *I Bienal de La Habana*. La Habana, [s.n.], 1984 • VALDÉS, Adriana. *Roser Bru*. Santiago de Chile, Hergar, 1991 • *RECOVERING HISTORIES. Aspects of Contemporary Art in Chile since 1982*. Por Julia P. Herzberg "et al". New Jersey, Center for Latino Arts and Culture, State University of New Jersey, 1993 • Catálogo exposición *Roser Bru*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996 • Catálogo exposición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2012.

BRUGNOLI Francisco

Santiago (Chile), 1935

B

EL ABORTO

1969 • Ensamblaje, objetos de plástico, partes de un catre de bronce, planchas de madera aglomerada (Cholguán), prendas de ropa, género y esmalte sintético • 160 × 152 × 20 cm

INVENTARIO 571 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2009 **EXPOSICIONES** *Chile 100 años Artes visuales*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2000 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



Francisco Brugnoli se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre 1959 y 1965, aunque en 1960 siguió un curso en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se relacionó con el pintor Mario Carreño. Estudio también Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Chile, y entre 1980 y 1981 realizó estudios en la Universidad Internacional del Arte de Florencia, Italia. Sus maestros fueron Matilde Pérez, Marta Colvin, José Balmes, Alberto Pérez, Jorge Elliot y Eduardo Martínez Bonati.

La obra *El aborto* es un ensamblaje compuesto con objetos de plástico, principalmente partes de muñecas

de juguete, partes de la estructura de un viejo catre de bronce, prendas de ropa, piezas de género, todo montado sobre planchas de madera aglomerada (Cholguán),y cubiertas con pintura y esmalte sintético.

Mediante el montaje y el ensamblaje de esta serie de objetos, la obra simboliza la escena de la práctica del aborto. Una escena que es aludida mediante la disposición de objetos que aluden al cuerpo femenino, pero sin representarlo. Sobre el tablero rosado que sugiere un muro, podemos ver la parte superior de la estructura de una cama cuya cubierta está representada mediante un plano en forma de trapecio para producir de manera falsa la sensación de profundidad. En el extremo de la cama se ve un almohadón blanco sobre el que se ha adherido una enagua también blanca cuyo ruedo inferior ha sido recogido. Una gran mancha roja dispuesta de modo que produce la sensación de que fluye del interior de la enagua, se extiende hacia el corte saliendo del cuadro por la esquina inferior izquierda. Dentro de la mancha flotan una serie de fragmentos de muñecas de juguete, como cabezas, piernas, brazos, torsos y otras partes menos evidentes, de diferentes tamaños. Todos orientados de modo que el observador entienda que fluyen de la enagua que, literalmente, yace sobre la cama.

La prenda, sin duda, refiere por medio de un efecto de sinécdoque (la parte por el todo) al cuerpo femenino, una mujer en el momento en que le es practicado un aborto. Los objetos y partes de muñecas, refieren el cuerpo abortado, que asociamos a la infancia por su calidad de juguetes con los cuales se suele organizar una maternidad ficticia. La escena que nos sugiere es innegablemente horrible, sin embargo, la coherencia formal de la obra impide que domine el morbo o el horror que supondría ver una mujer desangrándose por causa de una operación abortiva.

La obra tiene un contenido crítico dado el efecto social, la mortalidad generada por el recurso a la práctica clandestina del aborto, pero también se relaciona con la importancia que las políticas de control de la natalidad tuvieron en los años 60.

Se trata de un tema decisivo que atraviesa una serie de campos y dimensiones políticas, sociales, culturales, éticas y estéticas. Un tema decisivo pues, por una parte, necesariamente en él se manifiesta el encuentro traumático de la vida y la muerte, focalizadas en el cuerpo femenino. Y, por otra parte, un tema decisivo también porque el autor ha renunciado a la representación, mas no para desarrollar formas abstractas, sino para presentar objetos mediante los cuales sugerir el significado y el sentido.

Mediante la presentación de una serie de objetos asociables a los elementos que el espectador puede imaginar que están en juego en una escena abortiva, la obra reproduce el acto de presenciar tal acontecimiento.

En este sentido la obra *El aborto* resulta interesante tanto formal como temáticamente, pues en ella se ensambla un acontecimiento de actualidad y efecto social de trascendencia ética, política y cultural, con un acontecimiento estético, poético y formal. Es decir, el acontecimiento artístico que es la sustitución de la "representación" por la "presentación", acontecimiento característico del arte moderno y del siglo XX. GONZALO ARQUEROS

BRUGNOLI
Paulina

Santiago (Chile), 1940

SIN TÍTULO

ca. 1969 • Tejido a telar con lana teñida • 203 × 103,5 cm

INVENTARIO 519 **FORMA DE INGRESO** Adquirida a la artista en ca. 1969–1970 **EXPOSICIONES** *América no invoco tu nombre en vano*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1970.



Paulina Brugnoli es la más destacada artista chilena de la segunda mitad del siglo XX dedicada a la producción, docencia e investigación del arte textil. Se formó en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Aplicadas, ambas entidades de la Universidad de Chile, lo que resulta revelador de una época en que se intentó una suerte de convivencia, no exenta de tensiones, entre las artes "plásticas" y las "aplicadas" al interior del espacio universitario y del campo artístico. Brugnoli ha transitado entre ambos mundos.

Su principal maestra en el arte textil fue Margarita Johow, primera profesora del taller de telar de la Escuela de Artes Aplicadas hacia inicios de la década del 50. Brugnoli fue ayudante de Johow y luego profesora del Taller de gobelinos y tejido a telar en esta misma Escuela. Hacia mediados de los 60 comenzó a realizar clases de telar en la Universidad Católica, primero en la Escuela de Arte y luego en la recién creada carrera de Diseño. En esa casa de estudios asiste de manera informal a las clases de color de Eduardo Vilches, las que serán muy importantes en su metodología de trabajo de años posteriores. En la Escuela de Bellas Artes había sido alumna de los cursos propedéuticos de Matilde Pérez, con quien había aprendido un riguroso método de trabajo en color.

Hacia 1968 viaja a San Pedro de Atacama y toma contacto directo con el textil prehispánico de la zona andina, que desde mediados de los años 50 se encontraba investigando el sacerdote jesuita Gustavo Le Paige. A Brugnoli le impresionaron particularmente las combinaciones de colores –del todo inesperadas para la tradición en que ella se había formado– y el principio de comprender al color como algo inseparable de la configuración, de la forma. Los textiles americanos prehispánicos ya habían tenido una influencia importante en el textil contemporáneo a través de Annie Albers.

Por los mismos años, las discusiones de la Reforma Universitaria habían acrecentado las tensiones entre el arte y la artesanía, entre las jerarquías de artesanos, artistas y artífices y, en ese marco, Paulina Brugnoli participa de una importante serie de exposiciones con el grupo 20 Artesanos Contemporáneos, que también incluía a los artistas o artesanos textiles Héctor Herrera, Rosa Lloret y Walter Hidalgo. La iniciativa provenía de la artista textil Inge Dusi (nacida en Alemania en 1932 y radicada en Chile desde 1934), quien había estudiado artes manuales en la Werlehrseminar en Munchen y en 1966 había asumido la presidencia del World Craft Council[1].

Pocos años después, a inicios de los 70, ya durante el gobierno de la Unidad Popular, Brugnoli comienza a desarrollarse como investigadora, a partir de la invitación de Margarita Johow para sumarse a un proyecto de investigación sobre textiles preincaicos en el norte de Chile, en el que también participaba la antropóloga y arqueóloga de origen austriaco Grete Mostny, precursora de ambas disciplinas en Chile. El proyecto fue financiado por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT, creada en 1967). Sería el primero de una serie de proyectos similares que la consolidarán como una destacada investigadora del textil prehispánico en los Andes centrales.

Uno de los horizontes de estas primeras investigaciones era la posibilidad de la aplicación industrial de las lecciones aprendidas del textil prehispánico. Esto sucedía en el contexto del proceso de profesionalización del Diseño que se vio impulsado por las reformas universitarias de fines de los 60 y determinó la creación de las escuelas de diseño de la Universidad de Chile en su sede de Valparaíso, de la sede de Santiago (que reemplazó a la Escuela de Artes Aplicadas) y la de la Universidad Católica.

La obra que posee el MAC fue realizada hacia 1969 y probablemente adquirida ese mismo año a través del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (IEAP), por 800 escudos de la época[2]. La misma obra participó en la muestra *América no invoco tu nombre en vano*, organizada por Miguel Rojas Mix y el Instituto de Arte Latinoamericano en 1970 (se trataba de otra creación surgida tras la Reforma, la cual reemplazó al IEAP).

La obra en cuestión no lleva título y se trata de un textil realizado a telar –en uno que la misma Margarita Johow regaló a Brugnoli– en faz de trama (el diseño se dispone en las fibras de la trama, no de la urdimbre), que según la artista debe haber tomado unas 100 ó 150 horas de trabajo, repartidas por parte iguales entre ella y Bernardita Herrera, tejedora que entonces trabajaba para la artista. En principio fue pensado para servir tanto como tapiz, colgado en una pared o como cobertor de cama, y pertenece a una serie de obras similares que la artista realizó en aquellos años con un trabajo análogo de color y forma, con estructuras rítmicas y tonos vibrantes a partir de la paleta que entonces ofrecía la lana teñida de carácter industrial.

En la obra se combinan diversas influencias, desde los ejercicios de color de Vilches hasta tapices de oración del medio oriente (lo que se relaciona también con el formato de la obra). El resultado, no obstante, constituye un hito particular del arte textil en Chile, tanto por su pertenencia a una serie de obras no figurativas que fueron pensadas como ejercicios de color, como por la adquisición de la obra por parte del IEAP.

CLAUDIO GUERRERO

1 Un breve recuento del desarrollo del arte textil en Chile puede encontrarse en: MORENO, Paola. *Arte textil y textiles en el arte. Esbozo para una historia y definición del arte textil.* Memoria de título. Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2012. **2** Así se indica en el Acta Nº 7 del Consejo Co-Directivo del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, 7 de enero de 1969, donde la adquisición de esta obra textil fue aprobada al mismo tiempo que una pintura de José Balmes, con la diferencia de que por esta última se estimó un pago de 4 mil escudos.

BRUNIARD
Mele

BRUNIARD Nélida Elena

Reconquista (Argentina), 1930

LAS ELECCIONES

1965 • Grabado, xilografía sobre papel hilado de 180 g • 33,9 × 40,1 cm / 65,4 × 47,4 cm

INVENTARIO 2219 **PROCEDENCIA** Forma parte de la carpeta de xilografías *Álbum de familia*, 1965 **FORMA DE INGRESO** Donación de Ignacio Acquarone en 1965 **INSCRIPCIONES** Las elecciones / "f. de c" (fuera de comercio) [ángulo inferior izquierdo], Mele Bruniard / 65 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES**[1] *Mele Bruniard: intérprete de la xilografía*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 2012 • *Mele Bruniard. Muestra antológica*, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 2000.

B



Mele Bruniard egresó del Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional del Litoral de Rosario, Argentina, como profesora de Dibujo y Pintura en 1971, para realizar posteriormente estudios en el Taller de Juan Grela. Fue integrante de la Agrupación de Grabadores Rosarinos, y también del Grupo Taller. Se desempeñó como profesora titular de Grabado, Dibujo e Ilustración en la Escuela Provincial de Artes Visuales.

Las elecciones, forma parte del grupo de xilografías de Mele Bruniard presentadas en su exposición *Álbum de familia*, llevada a cabo en la Galería Carrillo de Rosario en septiembre de 1965. En este conjunto, la artista interpreta en imagen algunos recuerdos de su primera infancia en su ciudad natal de Reconquista, años antes de su radicación en Rosario, donde desarrolló toda su carrera artística.

Personajes familiares, recreación de escenas plenas de detalles formales y descriptivos, la presencia de la propia artista –representada como una pequeña niña en *Melunguita y sus primas*– protagonizan las escenas de la serie. *El Dr. Hipólito Cortés y su amigo* remite a un médico del pueblo, *Los tres* son, precisamente, la niña Mele y sus hermanos Javier y Cora. Entre las recreaciones de recuerdos infantiles, la artista formula una escena imposible en términos de la rigurosidad histórica, pero sostenida por su enlace afectivo: *El nene* reúne una representación del pequeño Eduardo Serón –también destacado artista rosarino, y esposo de Bruniard desde 1961– junto con la imagen de la madre de la artista. En términos generales, las imágenes integran un conjunto definido entre la caricatura sintética y la evocación emotiva, junto a la revisión de algunos referentes gráficos significativos para la artista[2].

Considerando el conjunto de *Álbum de familia*, la imagen de *Las elecciones* resulta un caso particular, ya que no refiere a algún personaje familiar reconocible sino a la evocación de una escena proselitista que la artista registrara en su niñez. A la vez, se trata de una excepción en su obra debido a su referencia a la política, temática que no fue desarrollada por Bruniard en su vasto corpus gráfico sostenido desde mediados de los años 50, vinculado más bien con la representación de animales (en especial, gatos y pájaros), el mundo onírico o familiar.

En 1965, Argentina contaba con un gobierno democrático –precisamente, se habían llevado a cabo elecciones parlamentarias en marzo de ese año– aunque sometido permanentemente a presiones y planteamientos de las fuerzas armadas que culminaron, en junio de 1966, con el golpe militar encabezado por el general Juan Carlos Onganía, autodenominado Revolución Argentina. La artista, sin embargo, no alude en su obra a esas elecciones contemporáneas sino a un evento de los años 30, período conocido en la Argentina como "la década infame", dominado por la manipulación y el fraude electoral. Aquí, el candidato, resuelto en un tamaño mayor que el resto de los personajes, señala el cartel con la fórmula electoral: Vote Sunos; el gesto desganado, poco expresivo del político alude a la figura del burócrata anodino. Junto a él, la presencia de cuatro uniformados refiere probablemente a la ingerencia militar sobre el proceso electoral. La arquitectura que enmarca la escena, con la puerta con detalles de herrería forjada y la culminación de la casa con una balaustrada de mampostería, muy usual en las casas de aquella época, da cuenta de un entorno de barrio de clase media. El anclaje autorreferencial está dado por la inscripción, reiterada, del nombre de la artista en la parte inferior del afiche callejero.

Las elecciones, Los tres, Melunguita y sus primas, El Dr. Hipólito Cortés y su amigo, El nene y *Recuerdos de la abuela* –obras pertenecientes a la Colección de este Museo– formaron parte de la carpeta *9 xilógrafos argentinos*, editada en noviembre de 1965 por Emilio Ellena, en sincronía con la celebración de la *II Bienal Americana de Grabado* en el MAC. Ese mismo conjunto fue expuesto a fines de 1965 en la galería porteña Riobóo-Nueva; meses más tarde, se presentó en las salas del MAC. Junto con las estampas de la artista, la carpeta incluyó también obras de Américo Balán, Laico Bou, Carlos Filevich, Juan Grela, César Miranda, Víctor Rebuffo, Luis Seoane y Daniel Zelaya; en total, la edición contiene 54 estampas. También la caja de grueso cartón que contenía la carpeta posee un grabado realizado especialmente por Bruniard, cuyo diseño incluyó el título de la edición junto con figuras de soles características del imaginario recurrente en la obra de la artista.

La relación de Bruniard con Ellena databa de hacía unos años, cuando en 1959 el editor rosarino incluyó la publicación de su obra en su incipiente colección de carpetas de grabados originales de artistas argentinos, iniciada un año antes con un primer núcleo de artistas activos en Rosario. Mele Bruniard participó en tres de las 50 carpetas de la colección: la tercera entrega, la carpeta número 8 –donde la joven artista compartió el espacio con tres artistas consagrados y maestros de varias generaciones de plásticos rosarinos: Gustavo Cochet, Santiago Minturn Zerva y Juan Grela– y la carpeta número 50, con la que Ellena concluyó la serie en 1967[3]. También Bruniard había sido la responsable de la imagen de la portada interna del catálogo *Colección Ellena de grabados originales de artistas argentinos*, exposición presentada en 1963 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires por invitación de su director en aquellos tiempos, Jorge Romero Brest.

En 1964, Ellena se radicó en Santiago de Chile y fue un activo impulsor de las dos últimas bienales de grabado, siendo miembro del jurado en la tercera edición, en 1968. En ese mismo certamen, también llevado a cabo en el MAC, Mele Bruniard participó del envío argentino con dos xilografías de su nueva serie: *Los pájaros* y *Llegando a Espén*. La vinculación entre artista y editor continuó por décadas; así, las palabras de presentación de la muestra antológica de Bruniard en las salas del Parque de España de Rosario, en el año 2000, estuvieron a cargo de Ellena. En ese catálogo, precisamente, se repone una imagen de las obras de Bruniard exhibidas en el marco de la muestra *9 xilógrafos argentinos* en el MAC en 1966. SILVIA DOLINKO

---

1 Aclaración: en estas muestras se presentó una estampa de la tirada de la obra, que no es el mismo ejemplar de la Colección del MAC reproducido en este libro. **2** Nancy Rojas refiere al impacto que tuvieron sobre las imágenes de este conjunto de Bruniard las obras del mexicano José Guadalupe Posada y de Sergio Sergi, artista activo en la Argentina desde los años 30. Véase bibliografía: *Mele Bruniard* (2012). **3** BRUNIARD, Mele. *9 xilografías originales*, 1959. BRUNIARD, Mele; COCHET, Gustavo; GRELA, Juan. y ZERVA, Minturn. *4 xilografías originales*, 1959. BRUNIARD, Mele. *7 xilografías originales*, 1967.

BIBLIOGRAFÍA ROJAS, Nancy e INSAURRALDE, Nadia. *Mele Bruniard*. Rosario, Ediciones Castagnino/MACRO, 2012 • ELLENA, Emilio. Palabras para una exposición retrospectiva de Mele Bruniard. En: Catálogo exposición *Mele Bruniard. Muestra antológica*. Rosario, Centro Cultural Parque de España, 2000.

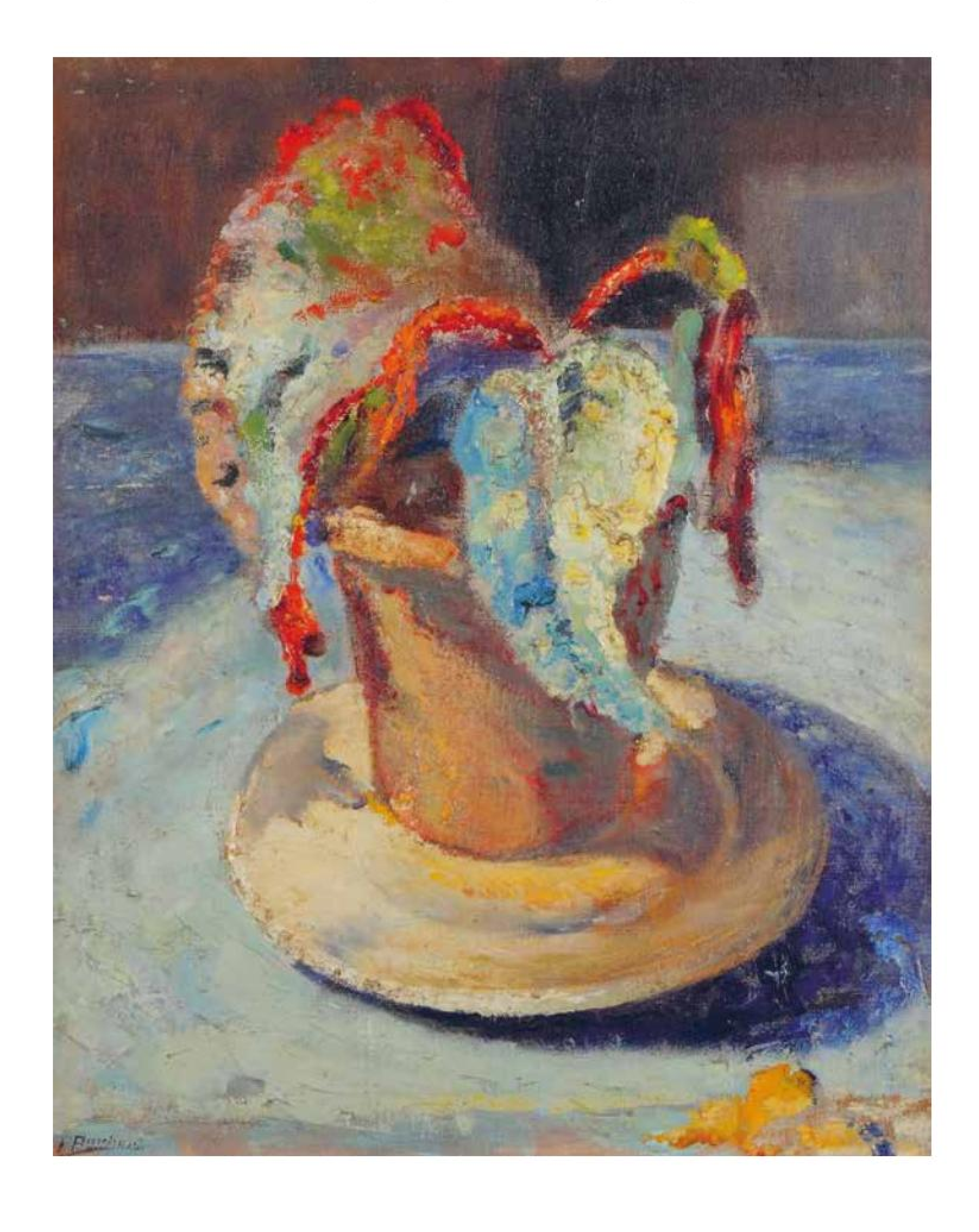
BURCHARD
Pablo

Santiago (Chile), 1875–1964

BEGONIAS

ca. 1930 • Óleo sobre madera entelada • 49,5 × 40,7 cm

INVENTARIO 1075617–0 / 020301001005534 **PROCEDENCIA** Comodato del Museo de Arte Contemporáneo en ocasión de la *Exposición Inaugural* **FORMA DE INGRESO** Adquisición del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) en 1948 **INSCRIPCIONES** P. Burchard [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Retrospectiva de Pablo Burchard*, Escuela de Bellas Artes - Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1937 • *Exposición Inaugural*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1947 • *Pablo Burchard*, Sala Universitaria - Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Santiago de Chile, 1960 • *Retrospectiva Pablo Burchard*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1979 • *Obras de la Colección del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1982 • *Exposición homenaje "Los Premios Nacionales de Arte"*, Sala La Remodelación de Estación Mapocho, Phillips Chilena S. A., Santiago de Chile, 1988.



Pablo Burchard Eggeling nació en Santiago en 1873. Fue hijo de la señora Luisa Eggeling y el arquitecto Teodoro Burchard, de quien se dice que introdujo en Chile las formas góticas y fue autor de importantes obras en Santiago y Valparaíso[1]. Pablo Burchard se formó en el Gimnasio Chileno de Don Carlos Rudolph y en el Instituto Nacional. Hizo estudios de arquitectura bajo la dirección de su padre y luego los continuó en la Universidad, pero nunca los concluyó pues decidió seguir la carrera del arte.

La formación de Pablo Burchard en la Escuela de Bellas Artes fue variada, pasando por los talleres de maestros del siglo XIX y de principios del XX, como Miguel Campos, Cosme San Martín, Pedro Lira y Fernando Álvarez de Sotomayor. Respecto de estos dos últimos Burchard declaró: "Ninguna influencia apreciable dejaron en mi espíritu ambos maestros, aprendí de ellos, es cierto, la práctica del oficio. Pero su visión pictórica nunca me satisfizo. Lira insistía en la copia inmediata y servil del objeto; mientras Álvarez Sotomayor enseñaba un estilo de composición absolutamente convencional. Entre ambos polos oscilaba mi inexperiencia juvenil. Pero una certidumbre interior me aseguraba que en ninguna de esas dos direcciones encontraría el verdadero arte" (Humeres y Lira, 1955, p. 9).

En 1903 Burchard desempeñó la cátedra de Dibujo en una de las escuelas secundarias de Talca, ciudad donde obtuvo sus primeros éxitos como pintor. Más tarde continuó ejerciendo el cargo de profesor de Dibujo en el Liceo de Niñas N° 6 de Santiago, y desde 1932 hasta 1944, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, desempeñando el cargo de director entre 1932 y 1935. En 1944 el Estado chileno le reconoció con el Premio Nacional de Arte.

Burchard nunca se afilió a ningún grupo, nunca militó en movimiento alguno y viajó a Europa recién en 1952 a los 77 años, ya hacia el final de su vida. Este camino solitario lo sitúa como un artista único, a la vez independiente y articulado con los problemas y fuentes del período. Esta condición fue apreciada por sus discípulos y por la crítica, que ha visto en él una amalgama absoluta entre el individuo y el arte, un "acorde perfecto entre la vida y la obra" (Humeres y Lira, 1955, p. 7), llegando a encarnar el mito del pintor identificado con la pintura. En efecto, el arte de Burchard se funda en una declaración de independencia absoluta que contrasta tanto con las corrientes contemporáneas como con las ideas formales más reaccionarias.

No obstante, la "independencia" de Burchard (que le sitúa también como un tranquilo vecino de Santiago que acude diariamente al motivo con su caballete y su caja de pinturas), se debe traducir principalmente en términos formales y comprender como un esfuerzo por resolver el lugar histórico de la pintura, entendida como un lenguaje formal capaz de traducir y elaborar las sensaciones ópticas[2]. Su obra materializa ese problema y ocurre simultáneamente con el desarrollo más o menos cercano de otras obras que se debaten en las complejidades que supone la incorporación de los elementos formales agenciados por la modernidad. Es plenamente contemporánea al fenómeno de transferencia de lenguajes y también a las transformaciones institucionales que redibujaron el campo del arte nacional hacia las primeras tres décadas del siglo XX. Por esto su estudio no debe inhibirse de considerar los recorridos que presentan los lenguajes figurativos, en particular aquellos que se consignan bajo la enseñanza del modernismo y con los cuales la obra de Burchard establece un diálogo formal significativo[3].

El cuadro *Begonias* es coherente con la sencillez y el "intimismo" que tradicionalmente la crítica contemporánea del arte chileno ha reconocido en la obra de Burchard. Representa una planta de begonia en un macetero puesto sobre un plato y este a su vez sobre el suelo o la superficie de una mesa. El motivo principal, conformado por la planta, el macetero y el plato, cubre gran parte de la composición y se ubica hacia el centro, pero cargándose un poco a la derecha. Es observado hacia abajo en un ángulo no muy pronunciado que sugiere la visión de alguien que se ha detenido a mirar la planta. La estructura del macetero produce un volumen sólido, lo mismo que el plato en el que descansa, mientras que las tres hojas de la begonia caen hacia los lados y el frente, reflejando o absorbiendo la luz. Son tres planos curvos que surten vueltos en direcciones opuestas, y en torno de los que se organiza el espacio. Los tonos rojos, anaranjados, verdes y azules sintetizan el acorde total del cuadro pero se distribuyen como si no pertenecieran a la planta, produciendo así una armonía independiente del modelo. Parecido efecto se observa entre sus componentes (plato, macetero, planta) ensamblados siguiendo un cuidadoso principio plástico formal. Mientras el plato se desplaza a la derecha, el macetero lo hace a la izquierda, generando un desequilibrio que dinamiza la composición, como si se tratara de cuerpos redondos girando en torno a sus ejes, pero sobre diferentes puntos de apoyo. Este efecto es acorde con la forma espiral en que se organizan los planos de luz y sombra sobre el gran plano tonal horizontal, iluminado por un foco en el punto preciso en que se encuentra el motivo.

Este plano horizontal en tonos azules, sobre el que se sitúan los elementos figurativos, junto con las lu-

B

ces y sombras curvas, limita en la parte superior con otro plano menor, que hace de fondo, en tonos terrosos, dividido a su vez en secciones de luz y sombra. El dinamismo de las formas planas curvas queda así contenido por lo estático de las formas planas rectas, y el encuentro tonal entre los dos planos genera una breve línea de horizonte. Desde un punto de esa línea surgen las hojas carnosas de la begonia, como aspas flácidas de un molino detenido. Las hojas abren secciones en la composición, fragmentando y unificando verticalmente el espacio en torno del corpus que conforma el motivo, generándose un efecto de cosmos cerrado y autónomo. Un cosmos pictórico en el que la independencia de las formas respecto de los motivos, deviene el organismo plástico que es el cuadro.

Nada en esta pintura es resultado del ímpetu expresivo o de una razón arbitraria y, sin embargo, para llevar el conjunto a la unidad de fuerza y equilibrio que presenta, para estabilizar la composición, ha debido apoyarla en una estructura contradictoria, tranquila e inquietante a la vez, la única capaz de situar el objeto en su verdad sensible. La paradoja envuelve la aparente contradicción que hace posible el cuadro: "En nuestro medio Pablo Burchard lucha con lo característico que encarna el detalle, lo diluye en la simplicidad generalizadora de una visión orgánica, estática. Las reacciones emocionales que el modelo provoca en el artista no son aquí el motivo, la finalidad de la representación, en relación a la cual el objeto de ella vendría a ser un medio, un pretexto para la objetivación de los mismos. La objetividad se manifiesta aquí en un esfuerzo sostenido por captar el objeto en su verdad sensible" (Lihn, 1956, p. 4).

Begonias está catalogada como naturaleza muerta, pero es un raro epítome del género. Entrega una imagen que se encuentra más allá de las líneas que tradicionalmente han determinado la pintura que incorpora motivos vegetales, como flores, frutas, plantas, jardines. Si bien comparte algunos elementos figurativos básicos, como es el de representar un objeto específico sobre una mesa con la luz focalizada, no premedita un sentido alegórico, ni reproduce un registro naturalista, no se entrega al efecto sensible de la "impresión" cromática, ni a la descomposición analítica, a la abstracción o el régimen decorativo. Sostiene el cuadro, eso sí, una mezcla algo espuria entre el empirismo que encontramos en el *Herbario* (1513) de Durero y la objetividad iluminada de Chardin. Sin embargo, como ya sabemos, lo objetivado no es la planta en su naturaleza vegetal, sino el cuadro en su naturaleza plástica, en su orden artificial, es decir, en su condición de arte.

Lo anterior, puede comprenderse si observamos el trabajo de las tintas y los toques de color puro, inteligentemente ubicados sobre el fondo tonal. En especial la mancha amarilla que asoma cerca de la esquina inferior derecha, capaz de responder con la máxima liviandad del color al máximo peso y dureza de las sombras grises. Liviandad y elocuencia plástica, logradas equilibrando el mínimo de elementos en el máximo de espacio; simplicidad generalizadora de una visión orgánica, estática.

Las obras de Pablo Burchard en la Colección de MAC documentan la historia de la institución y la pintura chilena contemporánea, manteniendo vigente el espesor problemático que esta implica. *Begonias* puede situarse como una interrogación todavía abierta a las complejidades formales, estéticas e historiográficas, más allá los anecdotarios que glosan la vida del maestro, más acá de las exégesis que con mayor o menor fortuna analítica, han explicado su obra. MATÍAS ALLENDE – GONZALO ARQUEROS

1 Entre otras: el Palacio morisco Díaz Gana (situado en la Alameda frente a la calle Maturana), el Palacio de Fernando Lazcano (situado en la calle Bandera esquina de Agustinas), la Basílica del Salvador, la Iglesia de los Doce Apóstoles en Valparaíso, ambas de traza ojival, y la Iglesia de San Lázaro en Santiago. **2** Este es un asunto que evidencia la complejidad que reviste abordar histórica y críticamente la obra de Burchard, situada en un lugar distanciado del "drama del mundo moderno", pero enfocado en él. Así, a la anécdota que relata Agustín Abarca acerca de su encuentro con Burchard pintando al aire libre, a comienzos del siglo XX, digamos "entregado a la sensación óptica" (véase en este mismo volumen, la entrada razonada dedicada a la obra *Las Pataguas* de Agustín Abarca), podemos oponer las palabras de Enrique Lihn acerca de cómo resuelve modernamente el conflicto entre sensación y reflexión: "El suyo, lo diremos expresamente, es un arte del equilibrio entre la sensibilidad y la reflexión que abstrae los datos de aquella y se detiene en el punto justo más allá del cual estos podrían volverse de imágenes en signos de la realidad" (Lihn, 1956, p. 5). **3** El problema del destino de la autonomía formal que introdujo el impresionismo, una vez que la pintura se ha desprendido del imperativo que supone la transcripción pictórica de las sensaciones cromáticas y se enfrenta a la estructura del cuadro vaciado de la servidumbre para con la realidad euclidiana del modelo, con los valores constructivos, expresivos y ornamentales que dominaron el modernismo.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Burchard*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1979 • COUVE, Adolfo. *Burchard*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1966 • LIHN, Enrique. Actualidad de Pablo Burchard. *Revista de Arte* (4): 1–6. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1956. Véase también este mismo artículo en: VALDÉS, Adriana y RISCO, Ana María. *Textos sobre arte Enrique Lihn*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008 • HUMERES, Carlos y LIRA, Armando. *Pablo Burchard*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • Catálogo exposición *Retrospectiva del pintor Pablo Burchard*. Santiago de Chile, Prensa de la Universidad de Chile, 1937.

BURCHARD
Pablo

Santiago (Chile), 1875–1964

PAISAJE

ca. 1930 • Óleo sobre cartón • 50 × 50 cm

INVENTARIO 1075620–0 **PROCEDENCIA** Comodato del Museo de Arte Contemporáneo en ocasión de la *Exposición Inaugural* **FORMA DE INGRESO** Se presume donación o adquisición durante la década del 60 **INSCRIPCIONES** P. B. [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Sevilla, 1929 • *Pintura Chilena de la Colección del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1975 • *Panorama del Arte Contemporáneo en Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976 • *Obras de la Colección del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1982 • *Obras de la Colección MAC*, Patio Oriente Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1990–1991.



La mayoría de los autores (Romera, Couve, Ivelic-Galaz), identifican a Pablo Burchard como autor de una obra pictórica intensamente sensible, que sintetiza y organiza la percepción cromática y lumínica, sin demorarse en rasgos anecdóticos superfluos. Una muestra de ello es la pieza *Paisaje*, donde con pequeños gestos pictóricos se consigue una notable armonía general. Obsérvese, por ejemplo, la mancha carmín del gorro rojo del niño que retoza junto al perro o las escalas de verde gris en el follaje del árbol y

en la distancia construida en la relación de los tonos ocre de la pradera.

La disposición del árbol, ubicado un poco a la izquierda en la composición, incide en el efecto de espacialidad, impresión reforzada por el abatimiento del plano horizontal en que se proyecta la sombra del follaje, de modo que el orden bidimensional del cuadro se arma para contener el instante luminoso en que la materia deviene sensación cromática y al mismo tiempo imagen incorpórea. Hacia el fondo del cuadro se insinúan las construcciones de la ciudad, una gran cúpula se configura en el espacio. Sin embargo, la arquitectura aparece señalada por un contorno desvanecido y los volúmenes apenas generan contraste con la atmósfera del fondo. El encanto por las formas arquitectónicas proviene, sin duda, de la herencia que su padre, el arquitecto Teodoro Burchard, que le había iniciado en este oficio y del cual, aparte de estilos y procedimientos constructivos, asimiló la inteligencia estructural y el orden abstracto que luego caracterizó sus obras pictóricas[1].

La atmósfera general de la obra es pastosa pero sutil, controlada con pinceladas suaves y una cuidadosa precisión en los tonos a equilibrar. Tal como como ocurre con la gran sombra que avanza en la luz y domina el primer plano, reforzando con esto la disolución del punto de fuga. No obstante, a pesar de lo atmosférico de la composición, esta es sostenida por un sólido orden geométrico que proporciona estructura y verosimilitud espacial a la escena. Respecto del orden sensación/razón en las obras de Burchard, Antonio Romera escribió: "hay en su personalidad una extraña melancolía que subordina enérgicamente los desbordes de la pura sensibilidad y encierra su obra en un racionalismo del que no está alejado un epicureísmo de buen tono"[2].

En la primera edición de su *Historia de la pintura chilena* (1951), Antonio Romera reconoce en Burchard la asimilación o "el influjo de los nuevos modos que caracterizan al arte posterior al impresionismo", distinguido por un racionalismo óptico y constructivo, y lo inscribe como "la transición más cabal entre el estilo atmosférico y disuelto de Juan Francisco González y las nuevas escuelas sobrevenidas con el posimpresionismo y con la lección de Cézanne"[3].

Burchard, sin embargo, no se propuso una pintura analítica, sino lograr la forma con la máxima economía de los recursos plásticos; un proceder singular y al parecer desconcertante en el medio pictórico chileno de la primera mitad del siglo XX[4]. Un modo que recuerda el intimismo de la composición y las figuras, elaboradas con trazos simples, a punto de desarmarse en la luz, la sombra y el color, tal como vemos que ejemplarmente ocurre en esta obra de la Colección del MAC.

MATÍAS ALLENDE

1 Acerca de la importancia que reviste la construcción de las formas y su relación con la enseñanza paterna, el mismo Burchard se encargó de señalar, en una entrevista con Carlos Humeres, que "la enseñanza que significa para un pintor un arte como la arquitectura, no inspirada directamente en la naturaleza y, sin embargo, bella y expresiva en su pura ordenación de formas" (Humeres Solar y Lira, 1955, p. 5). **2** ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1951, p. 144. **3** ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura*..., p. 144. **4** En el artículo que dedica a Pablo Burchard el biógrafo Virgilio Figueroa, un autor coetáneo al pintor y que no fue crítico ni historiador del arte, señala con curioso acierto acerca de Burchard: "La luz que obtiene con procedimientos simples, de una simplicidad desconcertante, es de una fuerza y brillo extraordinarios". Véase: FIGUEROA, Virgilio. *Diccionario Histórico y Biográfico de Chile 1800–1825*. Santiago de Chile, Imprenta y Litografía La Ilustración,1925, p. 286.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Burchard*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1979 • COUVE, Adolfo. *Burchard*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1966 • VILA, Waldo. *Una capitanía de pintores*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1966 • LETELIER, Jorge. La exposición retrospectiva de Pablo Burchard. *Revista de Arte* (16–17): 34–39. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1938 • HUMERES SOLAR, Carlos y LIRA, Armando. *Pablo Burchard*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • Catálogo exposición *Retrospectiva del pintor Pablo Burchard*. Santiago de Chile, Prensa de la Universidad de Chile, 1937 • HUMERES SOLAR, Carlos. Apuntes sobre Pablo Burchard. *Revista de Arte* (1): 2–7. Facultad de Bellas Artes, 1934.

BUSTAMANTE
Abelardo

LALO PASCHÍN

Santiago (Chile), 1888–1934

MATERNIDAD

ca. 1930–1934 • Escultura, vaciado en bronce • 26,3 × 17,7 × 18,1 cm

INVENTARIO 498 **FORMA DE INGRESO** Adquirido a la familia del artista. Figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1952 **EXPOSICIONES** *Exposición cincuentenario del Instituto O'Higgins*, Rancagua, 1965 • *Exposición de Esculturas del Museo de Arte Contemporáneo*, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991.



Abelardo "Paschín" Bustamante, es uno de los más representativos exponentes de la Generación del 13. Aquel grupo de artistas que bajo las lecciones del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor, buscaron representar por medio del lenguaje pictórico, lo más propio de la cultura criolla de las primeras décadas del siglo XX. Bustamante es uno de los expositores originales de la muestra realizada un 31 de diciembre de 1913[1]. Además, fue uno de los miembros de esa generación que mejor cumplió aquellos rasgos que los mitificaron en la plástica nacional, grupo definido como melancólico, realista y poético[2]. Lo anterior, categorizando los patrones de análisis respecto a la variada producción de la época, y encasillándolos.

Paschín viaja sucesivamente a Europa durante la década del 20, llegando inclusive a participar en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, como representante de nuestro país. Sin embargo, previo a eso, viajará por

B

Francia, Alemania e Italia, mediante acta oficial del 5 de marzo de 1929 a estudiar: talla en madera, repujado de metales, esmalte y pintura al ácido sobre metales. Esto, y la decepción provocada hacia su propia pintura tras haber visto la producción de la Escuela de París, particularmente la de Cézanne, lo llevaron a dedicarse casi por completo a las artes aplicadas (siendo uno de los maestros fundadores de dicha Escuela en Chile). Como ejemplo de esta parte de su producción, observamos *Maternidad*.

La obra demuestra la habilidad en las técnicas en artes aplicadas de Bustamante. Este vaciado en bronce, es una escultura figurativa donde el molde ha sido cuidadosamente trabajado, con líneas de profundidad que generan vanos volumétricos que componen las dos figuras. El motivo de la maternidad es producido con una síntesis compositiva respecto al modelo iconográfico, propia del contexto de los años 30. La estilización de las figuras, así como su síntesis formal, remiten a las líneas propias del *Art Decó*, estilo inmensamente masificado y popularizado tanto en Europa como América Latina por medio de la enseñanza artística y la producción gráfica. El material, bronce, permite que la escultura se conserve sin mayor alteración sobre la superficie de manera evidente (no presenta resquebrajaduras o rayados significativos). La figura, posiblemente femenina –lo cual puede ser inferido por el motivo y constante uso de líneas curvas y sinuosas–, se representa sentada con una leve curvatura corporal, mientras sus piernas generan un fuerte desplazamiento en forma de cuña en posición de extremidades cruzadas. En la parte trasera, a la altura de la cadera, podemos ver unos volúmenes que se proyectan como el brocado de una blusa. También, coronando la figura principal, un sombrero densamente elaborado, dada la altura de las alas y la estrechez de dicha área. Por cierto, tanto el brocado de la blusa, como el sombrero de ala corta, nos recuerdan a la vestimenta típica de la mujer campesina de cualquier zona rural de América Latina. Por otro lado, el "niño", que supondría la maternidad, es una figura apenas insinuada, se reconoce una cabeza y un cuerpo, pero su composición hierática –rígida e inexpresiva–, nos permite aventurar que esta "mujer"sostiene con ternura a un muñeco.

Abelardo Bustamante es uno de los artistas partícipes de la *Exposición Inaugural* del MAC, sin embargo, aún no hay condiciones para suponer qué pieza o conjunto de ellas dispuso para dicho evento. Hay que considerar que para el primer inventario realizado por el director del museo Marco Bontá no se consigna ninguna pieza de Bustamante y, ante la carencia aun de algún documento que confirme la participación de *Maternidad*, solo queda señalar el año de ingreso de la pieza. Dentro de la producción de Bustamante podemos constatar un posible antecedente previo como modelo, que es una *Maternidad* en relieve de metal, la cual pertenece a la colección de Isabel Lira[3], donde vemos la misma representación con igual material, pero en un soporte sobre relieve, bidimensional, donde se trabajó más algunos rasgos faciales, pero con un menor nivel de síntesis.

Pintor, escultor, tallador, grabador, alfarero, mueblista, trabajó el hierro forjado, el esmalte sobre metal y el repujado en cuero. Este artista, de escasa producción conocida, deja una pieza consonante a las reformas en el plano artístico durante la década del 30. En el ámbito local, el fuerte ingreso de las artes aplicadas a los círculos culturales más aceptados –su relación con escritores como Pablo Neruda o Tomás Lago, lo confirman como un personaje clave. En el contexto internacional, las formas propias del *Art Decó*, así como el uso de los motivos tradicionales en una clave de lectura latinoamericanista, nos hablan de una presencia constante de lo producido en otras zonas de la región. Para José Perotti, primer director de la Escuela de Artes Aplicadas, Paschín habría comprendido como ningún otro artista del período, hacia dónde debían ir las artes plásticas. Su muerte temprana, parafraseando al artista y director Perotti, representó una tragedia de grandes proporciones para el arte chileno (Castillo, 2010, p. 382). MATÍAS ALLENDE

1 Realizada en la Sala de Exposiciones de *El Mercurio*. Entre los expositores estuvieron: Pedro Luna, José Prida, Ulises Vásquez, Guillermo Maira, y Paschín. **2** Dichas características las podemos encontrar en las breves referencias a este grupo, y particularmente a este artista, en *Una capitanía de pintores* (1966) de Waldo Vila, y en *Historia de la Pintura chilena* (1968) de Antonio Romera. **3** Isabel Lira, hija del artista Armando Lira quien posiblemente es el propietario original de la pieza, heredó esta obra, la cual generosamente nos permitió ver y realizar el análisis iconográfico comparativo.

BIBLIOGRAFÍA CARVACHO, Víctor. *Paschín. Abelardo Bustamante*. Santiago de Chile, Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación Pública, 1952 • CASTILLO, Eduardo (ed.). *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928–1968*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2010 • ROMERA, Antonio. *Historia de la Pintura chilena*. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1968 • VILA, Waldo. *Una capitanía de pintores*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1966.

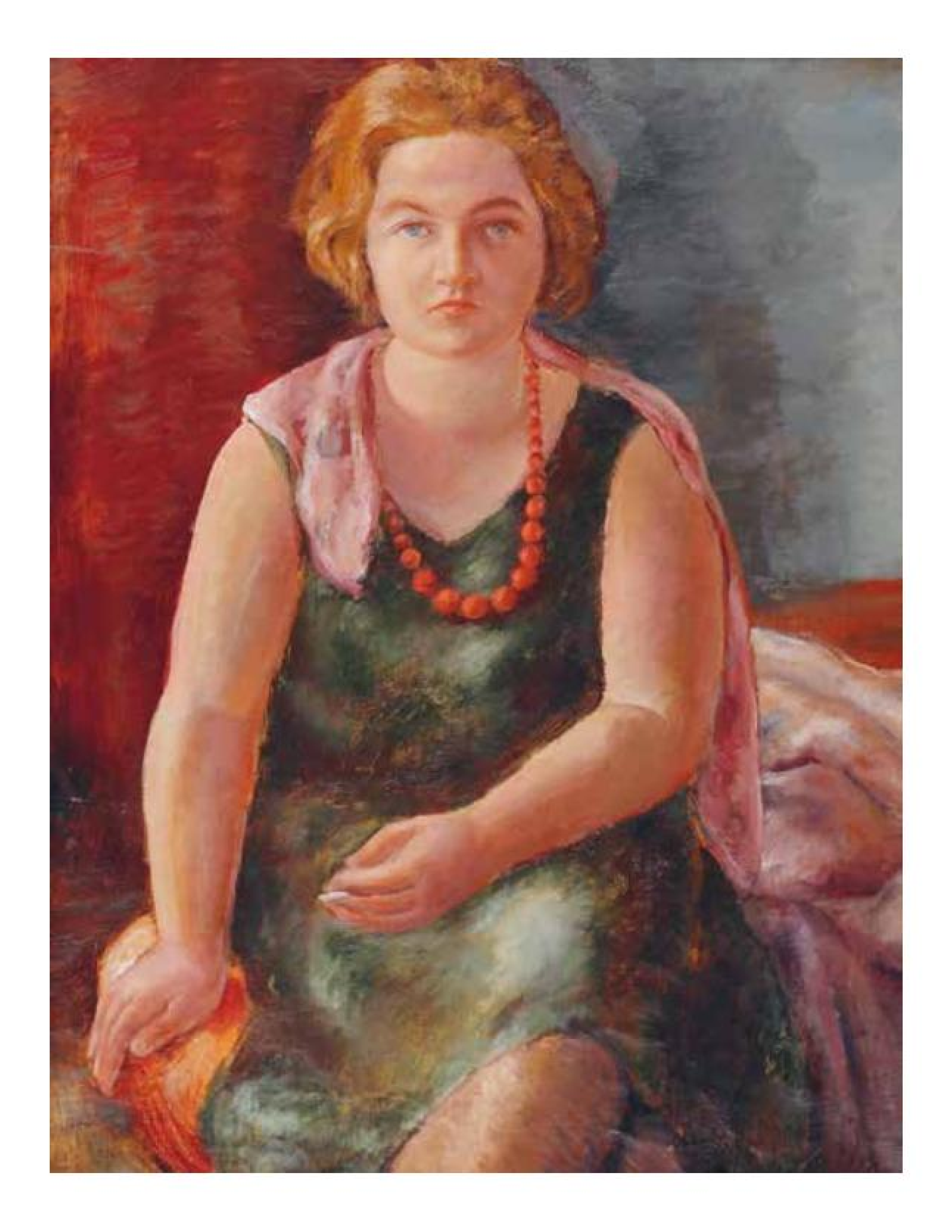
CABEZÓN
Isaías

Salamanca (Chile), 1891[1] –
Santiago (Chile), 1963

RETRATO (RETRATO III, RETRATO FEMENINO)

1931 • Óleo sobre tela • 65 x 50 cm

INVENTARIO 1075945–5 / 020301001005673



Isaías Cabezón nació en Salamanca, un pueblo del Norte Chico de Chile, en el seno de una familia formada por dos profesores normalistas. Tras un breve paso por el curso preparatorio de ingeniería hacia 1912, comienza su educación en la Escuela de Bellas Artes en 1917, donde tiene como profesores a Ricardo Richon Brunet y a Juan Francisco González[2].

De estos primeros años en la Escuela de Bellas Artes datan sus recordados afiches para la Fiesta de la Primavera que organizaba la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, que entonces constituía uno de los más importantes eventos culturales del año. Por la misma época comenzó a ilustrar las revistas *Claridad, Juventud* y, algo más tarde, *Antártica*, además de algunos libros. Estos trabajos, que firmó como "Isaías", le dieron cierta notoriedad en el ambiente artístico (se lo considera un precursor del afiche moderno en Chile) y le otorgaron un sustento económico que le permitió embarcarse a Europa en 1922.

En Alemania, Italia, y luego en Francia, recorre museos y pasa por varias academias privadas, como la Grande Chaumière, la de André Lothe y la Colarossi.

C

Dibuja, pinta y diseña escenografías en diversos lugares y circunstancias. En el parisino barrio de Montparnasse que en 1924 parecía el centro del mundo según Cabezón, comparte con la vanguardia artística y literaria de la época, que incluye a chilenos como Manuel Ortiz de Zárate y Luis Vargas Rozas. En 1928 llega a Chile y se integra de inmediato a la Escuela de Bellas Artes en medio de la reforma que dirigía Carlos Isamitt, como profesor de "afiche y composición decorativa" en su sección de arte aplicado. También entonces ilustra y decora la *Revista de Educación*, recién fundada por Tomás Lago.

En 1928 comienza un nuevo periplo europeo, esta vez con financiamiento del Gobierno, hasta fines de 1931, período en que transita y sigue estudios entre Roma, Berlín y París. En 1933 se radica en España, donde se mantiene pintando, ilustrando y diseñando escenografías. Junto al poeta Pablo Neruda, al músico Acario Cotapos y al escritor Luis Enrique Délano se integra rápidamente a la rica vida cultural de la Segunda República Española, que animan los escritores españoles como Federico García Lorca y Rafael Alberti, además de los argentinos Raúl González Tuñón, poeta, y Delia del Carril, pintora, a quien el mismo Cabezón habría bautizado como "Hormiga" u "Hormiguita".

En 1936, poco antes de comenzar la Guerra Civil española, vuelve a Chile. Si bien hasta inicios de los 40 se mantiene exponiendo en los salones, de ahí en adelante ocupará su tiempo cada vez más en labores docentes, administrativas y de gestión.

No tenemos noticias exactas acerca del ingreso de esta pintura en la Colección del MAC. El retrato que acá nos ocupa aparece en la monografía sobre el pintor que se publicó en la *Colección Artistas Chilenos* del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (Fuenzalida, p. 81–82). El catálogo solo consigna obras que entonces (1959) podían encontrarse en Santiago y habría sido revisado por Cabezón. La obra número 54 de aquel catálogo, ahí titulada *Retrato femenino* y fechada en 1931, lleva la siguiente descripción: "Figura de joven pianista alemana de formas redondeadas, de tez rosada. Vestida de traje verde botella, llevando un chal rosa que cae sobre sus hombros. El fondo gris claro forma un contraste armonioso con los demás colores. Tratado con un juego de pinceladas cortas. Posimpresionismo. Propiedad: Del autor." La descripción del fondo como "gris claro" queda incompleta considerando que este se compone de dos planos de diferente tono y el comentario refiere solo a la sección derecha, obviando el plano siena tostada de la izquierda. Si consideramos la coincidencia de la obra con resto de la descripción, con la técnica y la concordancia casi exacta de medidas ("0,54 × 0,68", según dice la publicación), podemos concluir que se trata de la misma pieza.

Se trata de una pintura modernista, ya que aunque permanece en el campo de la figuración, evidencia su naturaleza pictórica, es decir, los procedimientos formales que la originan y forma un sistema compositivo basado en recursos plásticos, como la pincelada y el color.

Es un retrato que actualiza diversos aspectos de la tradición de este género pictórico. La mujer que lo protagoniza es, sin duda, lo que la época hubiera entendido como una mujer moderna. El rostro es algo inexpresivo sin ser parco, con una mano sostiene el cigarrillo que está fumando y tiene las piernas cruzadas. Su postura completa connota un gesto algo indiferente y tal vez desafiante, sin llegar a ser soberbio. Es atractiva y va arreglada, sin exagerar, pero transmite más seguridad en sí misma que el deseo de agradar, como lo testimonia el chal rosa que cae descuidado y apenas se sostiene sobre sus hombros. No alcanzamos a distinguir en qué clase de lugar se encuentra, pero se trata de un interior con cierto de grado de intimidad, como parecen indicarlo las telas arrugadas que la rodean.

Formalmente, la pintura se resuelve en pinceladas sueltas relativamente cortas que a través de sutiles aplicaciones de color construyen volúmenes sencillos y convincentes en brazos, cuello y rostro. Las texturas se vuelven más informes en el cabello y en las telas forman más bien planos modulados en diversos grados, los que tienden a fundirse con el fondo plano. Resulta característico en esta tela la armonía de los colores que propone el pintor, la que recuerda experimentos similares del Fauvismo, en particular de Henri Matisse y André Derain. El contraste de los colores fríos y cálidos, dominado por las grandes masas de color del fondo del cuadro, resuena en cada detalle de esta pintura y es lo que termina de otorgar solidez a la composición.

CLAUDIO GUERRERO

1 En diversos documentos y publicaciones, el pintor figura con otro año de nacimiento (1890, 1892 ó 1893). Nosotros seguimos el principal trabajo biográfico sobre este artista: *El pintor Isaías Cabezón*, escrito por Héctor Fuenzalida. **2** Varios años más tarde, como Delegado Asesor del Instituto de Extensión en Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Cabezón tuvo un activo rol en la organización de la importante retrospectiva de Juan Francisco González en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1953.

BIBLIOGRAFÍA FUENZALIDA, Héctor. *El pintor Isaías Cabezón*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, [s.f.].

CAMIRUAGA
Gloria

Chimbarongo (Chile), 1941 –
Santiago (Chile), 2006

TRICOLOR (UN ESPACIO GANADO)

1983 • Video en formato DVD, original en formato UMATIC • 11 min

INVENTARIO 832 **FORMA DE INGRESO** Donación de Rocío Ramos en 2010 **INSCRIPCIONES** En los últimos planos sobre la bandera chilena desplegada, se leen los nombres de los artistas participantes, el nombre de la obra "Tricolor/1984 Chile" y el nombre de la autora en letras rojas, blancas y azules sobre fondo negro [créditos finales] **EXPOSICIONES** *IV Encuentro Franco Chileno de Video Arte*, Instituto Chileno Francés de Cultura, Santiago de Chile 1984.



Gloria Camiruaga, videasta. Estudió filosofía en la Universidad de Chile y videoarte en el San Francisco Art Institute, California, Estados Unidos. Su obra videográfica se compone de piezas que son valiosos registros sobre obras y acciones de artistas y diversos eventos artísticos y políticos relevantes en los últimos 20 años del siglo XX. Entre otros, el registro de obras de Diamela Eltit y de las Yeguas del Apocalipsis, la lectura de poemas de Nicanor Parra y una extensa entrevista al histórico dirigente sindical Clotario Blest. Su interés central en la interrogación y problematización de la situación de las mujeres en todos los planos de la sociedad la llevó a realizar trabajos como el registro testimonial de las mujeres mineras y el video *La venda,* obra compuesta

con los testimonios de mujeres que fueron víctimas de tortura a manos de la policía represiva de la dictadura de Pinochet.

El video *Tricolor* o *Un espacio ganado* es una obra que interroga la situación de las mujeres en el espacio del arte. Fue concebida como respuesta a la experiencia colectiva propuesta en 1983 por el artista José Ignacio León. Éste dispuso seis telas de 120 × 120 cm –dos blancas, dos azules, dos rojas–, cada una dividida en cuatro secciones, cada artista debía elegir una sección y el color de la tela en que realizaría su trabajo. Eran en total 24 planos cuadrados de 60 × 60 cm, y al final de la intervención colectiva quedaron en las telas varios espacios "en blanco" o intocados por los artistas.

Según Gloria Camiruaga el video Tricolor se gestó a partir de la constatación de la escasa presencia de artistas mujeres en la obra colectiva, de modo que la ausencia de la mujer constituyó el asunto del video. En un documento autógrafo en el que describe la obra y su producción, la autora dice:

"Yo comparecí con un video, el cual se gesta a partir de la fuerte impresión que me causa la escasa presencia (numérica) de artistas mujeres en este trabajo colectivo. Pasando a ser esta idea de 'ausencia' de la mujer el eje central del video.

Para su realización, elegí arbitrariamente a seis de los artistas hombres que comparecían en las telas, más el poeta Raúl Zurita que está en la tela pintada por la artista Roser Bru.

Arbitrariamente le asigné a cada uno de estos artistas un color, siendo estos el azul y el rojo. Les indiqué a ellos que a partir de la palabra que denomina el color, hicieran una asociación libre frente a la cámara de video.

Por ejemplo, decir azul y asociar libremente todo aquello que el azul les traiga a presencia. Para realizarlo cree un ambiente estático, casi de interrogatorio, filmé todo en el mismo lugar, las mismas horas, la misma luz (un foco de 500 W), trabajé casi la totalidad del tiempo con la cámara fija, permitiéndome sólo algunos desenfoques, cambios de planos y cambios de la ubicación de la luz.

Invité también a nueve artistas mujeres, siete de ellas no estaban presentes en las telas de León.

Proyecté a estas artistas mujeres en los espacios vacíos que había en las telas, espacios que transformé a partir de esta proyección de: 'un espacio por ganar' en 'un espacio ganado'. Reservé el color blanco para las artistas mujeres, el blanco por no ser considerado color y a su vez ser la suma de todos los colores. Cada una de las artistas hizo una libre asociación con el blanco. La presencia de estas artistas me permitió ganar un espacio. Un espacio ganado, contiene las libres asociaciones de los artistas con los colores blanco, azul y rojo. La suma de estas asociaciones, más la presencia de los artistas en el video dio como resultado un trabajo que se independiza del contexto inicial, pasando a funcionar solo, conectándose directamente con el blanco, azul y rojo de nuestro emblema nacional"[1].

Como se desprende de la declaración de la autora, el video propone un ejercicio que excede el orden que impone el soporte y el procedimiento pictórico, el que sin importar de qué operación específica se trate, pintura, collage, impresión, se resuelve siempre en la superficie. Al contrario de la modalidad plana y manual impuesta por el llamado a intervenir las telas pintadas con los colores de la república, el video introduce la mediación técnica y con ésta, la irrupción de un espacio/tiempo irreductible a la representación bidimensional. Las secuencias de imágenes registradas, el movimiento, el sonido, la espacialidad, contenida en el despliegue manifiesto de gestos y ademanes individuales, estudiados y previstos o casuales y espontáneos, que conforma un completo repertorio de reacciones a la cámara y los nombres de los colores, la diversidad de discursos y la riqueza de las asociaciones. Todo ese material configura un espacio visual en el que se encuentran lo público de la historia de Chile, con lo privado de la biografía y la imaginación de cada individuo.

El video *Tricolor* configuró en su momento una serie de secuencias que registraban un ejercicio de asociación libre y se constituyó él mismo en un lugar para el libre ejercicio de la asociación. En este sentido es interesante que la interrogación por la ausencia de la mujer nunca es formulada de manera manifiesta, sino que elaborada visualmente y poéticamente, se transforma en acción y moviliza el sentido generando al mismo tiempo una idea de comunidad. Así, la comunidad de artistas se puede pensar también una comunidad de ciudadanos, una comunidad que comparte un imaginario y un repertorio de símbolos y signos de identificación colectiva, entre los cuales está la bandera nacional.

Como símbolo e imagen colectiva de la nación, la bandera chilena es un motivo especialmente rico en connotaciones políticas, históricas y sociales. Como tal se volvió especialmente sensible en el período de producción de la obra[2]. En este caso la convocatoria de José León propuso el "cuadro" como matriz del género pictórico y la bandera chilena como un diagrama de ordenamiento y subdivisión geométrica y cromática del espacio de la representación. Planos cuadrados de los tres colores –blanco, azul, rojo– disponibles a la intervención de los artistas, para rearmar luego combi-

natorias diversas, pero remitiendo todas al contenido simbolizado por los colores del emblema nacional. En este contexto se inserta el video de Gloria Camiruaga que, como nos dice ella misma, proyectó la imagen de artistas mujeres en el ejercicio de asociación libre a partir de la palabra "blanco", sobre los planos vacíos, los que sin importar el color del que estuvieran cubiertos, son convencionalmente considerados como "espacios en blanco". Espacios transformados por la proyección en "un espacio por ganar" o "un espacio ganado".

Aunque la autora introduce una clave de interpretación feminista para su obra, vemos que ésta se encontraría más relacionada con un feminismo igualitario (aquel que históricamente buscó denunciar y suprimir las desigualdades, injusticias y omisiones cometidas contra la mujer), que con otras perspectivas que buscaron reconocer y desarticular las ideologías de la representación que fundamentan la construcción histórica de los géneros. En la distancia temporal, sin embrago, podemos observar *Tricolor* como un significativo documento crítico formal de su contexto de producción[3]. En efecto, la obra hace posible reconocer las condiciones materiales, técnicas y conceptuales de producción visual, para considerar y confrontar crítica e históricamente el carácter y la diversidad cualitativa del campo de las artes visuales hacia los comienzos de la penúltima década del siglo XX en Chile. En este sentido los "materiales", los protagonistas, los motivos, las imágenes, los discursos se traducen en señas e indicios sintomáticos del curso de las ideas, las formas y los medios. Así, por ejemplo, las diferencias de tono y énfasis en las asociaciones hechas por los protagonistas, revela un espectro de ánimos digno de considerar críticamente al momento de reproducir las inscripciones que ha repartido el canon propio de los estudios del arte chileno finisecular[4].

La semantización de los colores, es decir, su desplazamiento de la consistencia pictórica, material y óptica, a la condición conceptual, lingüística e iconográfica, cifrada en el formato videográfico, conforma sin duda una voluntad de experimentalidad. Al mismo tiempo el formato y las condiciones básicas de producción descritas por la autora, quién dirigió, iluminó, manejó la cámara y editó el video, son perfectamente perceptibles en la obra, revelan cómo la práctica se adapta plásticamente a la precariedad técnica. La secuencia de planos (la bandera en la mano contra el cielo, la diversa perspectiva hacia los protagonistas, el plano final de la bandera); la modulación de los planos figurativos (los desenfoques y los fundidos en la imagen de los artistas y los planos de color); el ejercicio de asociación libre al que son sometidos los artistas por igual, contribuyen a la unidad formal de la obra.

En la Colección del MAC *Tricolor* o *Un espacio ganado* constituye un documento fundamental para el estudio y la comprensión de las prácticas artísticas del último período del siglo XX en Chile. GONZALO ARQUEROS

1 Este breve texto acompaña la ficha técnica del video y se incluye en el catálogo *IV Encuentro Franco-Chileno de Video-Arte* (1984). Estos encuentros fueron organizados por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Chile y se desarrollaron durante el mes de noviembre en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. Los encuentros comenzaron en 1981 y se extendieron hasta mediados de la década del 90. Esta iniciativa, que comenzó con el apoyo de la Embajada de Francia, constituyó una contribución fundamental al desarrollo y expansión de la práctica del video-arte en nuestro medio, dando lugar en 1994 a la *Bienal de artes mediales*, organizada por el artista visual Néstor Olhagaray. **2** Otros autores que, entre 1975 y 1985, trabajaron con la bandera chilena han sido Carlos Leppe, *Acción de la estrella* (1979), y Víctor Hugo Codocedo, *Intervención a la bandera* (1979–1983). **3** Véase: RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas.* Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 62. **4** Me refiero, por ejemplo, a las formas y las fuentes: "escolar", "satírica", "minimalista", "memorialista", "autobiográfica", "genital", "lúdica", "literaria", "retórica", "analítica", "escritural", "popular", "formal", etc., y a la iconografía que conforma el imaginario "de época" que esta serie de asociaciones introduce, teniendo todos como horizonte, una especie de ejercicio político de la lengua. Recordemos que la obra se produce en medio del contexto autoritario y represivo de la dictadura.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *IV Encuentro Franco-Chileno de Video-Arte*. Santiago de Chile, Instituto Chileno-Francés de Cultura, 1984.

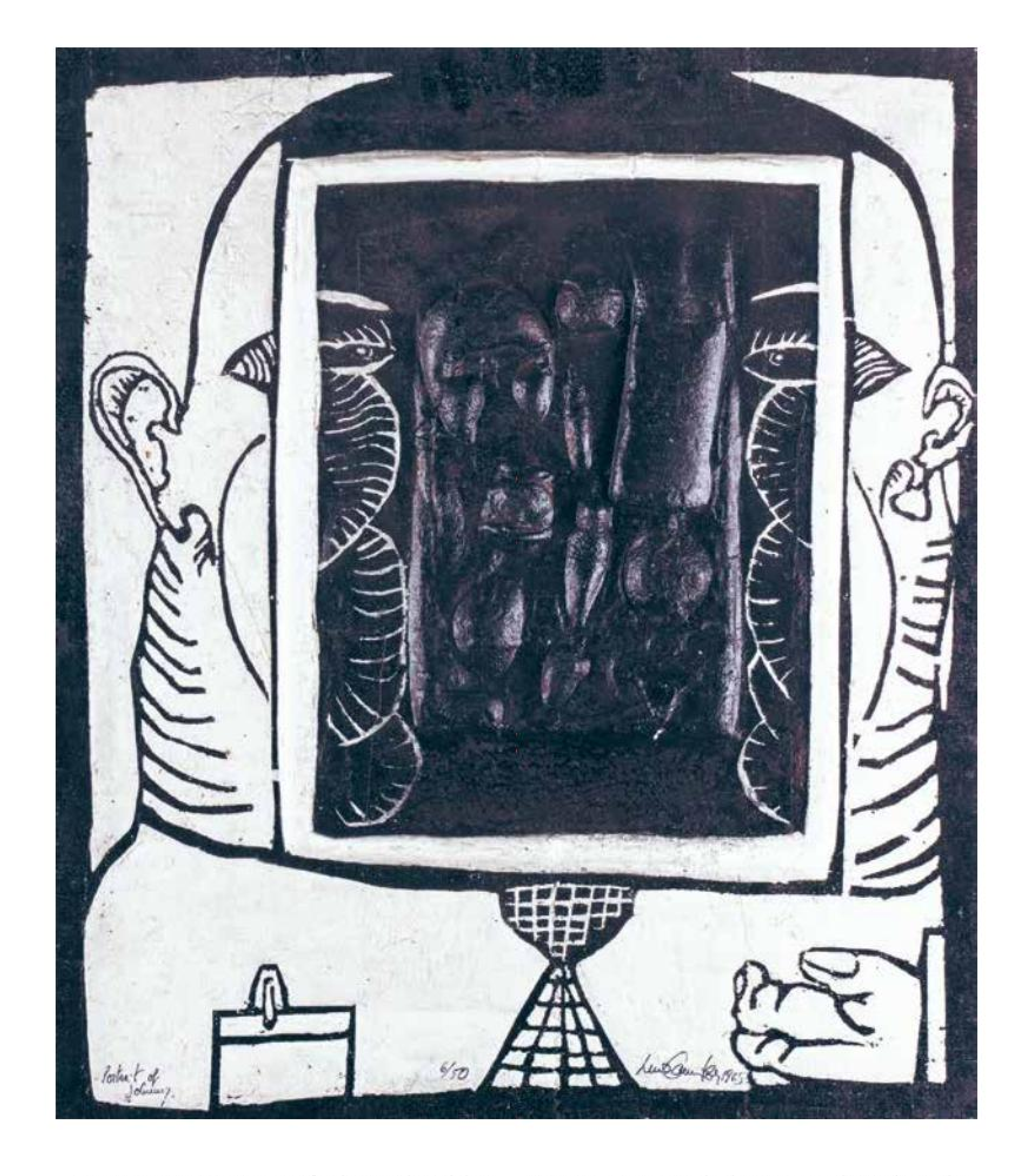
CAMNITZER
Luis

Lübech (Alemania), 1937

PORTRAIT OF JOHNNEY

1965 • Grabado, xilografía sobre placa de yeso en relieve y embebido en gasa • 66,3 × 57,1 cm

INVENTARIO 2256 **FORMA DE INGRESO** Se presume donación del artista antes de 1973
INSCRIPCIONES Portrait of Johnney [ángulo inferior izquierdo], 6/50 [centro inferior], Luis Camnitzer 1965 [ángulo inferior derecho]



Luis Camnitzer es un artista fundamental en el desarrollo del arte conceptual en Latinoamérica y en Chile[1]. Su obra en la Colección del MAC representa los procedimientos e ideas que articularon en un inicio su propuesta artística desde el grabado. *Portrait of Johnney*, de 1965, pertenece a un período de transición dentro la producción de Camnitzer, que va de la experimentación sobre la técnica tradicional del grabado a un arte conceptual de carácter gráfico, a partir de la conformación en 1964 del New York Graphic Workshop (NYGW), un taller de gra-

bado formado por Liliana Porter, José Guillermo Castillo y Luis Camnitzer, todos ellos artistas latinoamericanos que residían en Nueva York, y que funcionó hasta 1970. Como asociación, buscaban una redefinición conceptual y actualización de los elementos que definen la técnica del grabado por medio de la experimentación material. En el primer manifiesto de la agrupación, los artistas señalan: "El trabajo se enriquece con la diversidad de materiales que pueden ser empleados. Estos materiales se comprenden en dos categorías: los que existen antes de la impresión como papel, tela, vidrio, madera, etc., y los que se forman durante el proceso de la impresión, tales como yeso, papier maché, emulsiones plásticas, etc. De esta manera llegamos al concepto de 'objeto', superando los límites tradicionales de pintura y escultura"[2]. Las ideas postuladas en el manifiesto están presentes en la construcción de esta obra, donde Camnitzer utiliza una amplia variedad de materiales, tales como madera, resina plástica, yeso y vendas, mediante procedimientos como la talla y el modelado, para generar una obra a modo de objeto tridimensional. En *Portrait of Johnney*, Camnitzer logra transgredir la convención de que el grabado debe ser una impresión plana sobre papel, al experimentar sobre la plancha de madera incorporando en la zona central un volumen de resina de poliéster compuesto de diversos objetos encontrados –entre ellos, cabezas de muñecas–, el que funciona como molde para dar forma al soporte que es sustituido por vendas de yeso, en vez de papel. De esta manera, luego de entintar la plancha tridimensional, la tinta pasa a la venda cuando fragua el yeso, registrando la imagen en un soporte rígido y volumétrico. En la impresión se remarca el margen exterior dentro del cual se retrata –de manera ajustada y sobresaliente– el personaje de camisa y corbata, y en lugar de un rostro encontramos dentro de su cabeza un segundo rectángulo entintado con formas en relieve, que acentúan la dimensión escultórica y objetual de la obra.

El cuestionamiento sobre lo que define al grabado, lleva al artista a reconsiderar en la práctica su planitud, para hacer notar que el intaglio, lo que tradicionalmente es la incisión en bajo relieve sobre la plancha de madera, se invierte conceptual y materialmente por medio del volumen como impresión en relieve. El carácter de transición de esta obra dentro de la producción del artista, se debe al uso de la xilografía como base, que se relaciona con su período anterior a 1965 de carácter expresionista, y con la experimentación sobre el soporte al introducir elementos y problemáticas que desarrollará de manera más fuerte en su obra a partir de 1966 con sus exploraciones conceptualistas por medio de la litografía y otros soportes como fotografía, timbres, palabras y objetos, para proponer una ampliación conceptual del grabado. La imagen de *Portrait of Johnney* fue reproducida en la revista *Artist's Proof* en 1966, acompañando un importante texto del artista titulado "A redefinition of the print". Se trataba de una reflexión sobre la redefinición del grabado, que era el objetivo principal del NYGW, y que se produce, en el caso de esta obra en particular, por medio de la experimentación técnica y el uso de nuevos materiales combinados con medios tradicionales de reproducción de imágenes, para crear un objeto que tensiona las relaciones del grabado tradicional con otras disciplinas y habilita nuevas posibilidades a partir de su reformulación.

Aunque no existe, a la fecha, documentación sobre el ingreso de la obra a la Colección del MAC, el artista cree haberla donado en homenaje al escritor chileno Armando Zegrí muerto en 1972, quien fue director de la Galería Sudamericana en Nueva York y organizador de una serie de importantes exposiciones sobre arte latinoamericano contemporáneo, entre ellas, *11th Annual Exhibition of Latin American Print*[3], realizada a principios de 1965 y donde participaron 50 artistas de 11 países de América Latina, que en conjunto formaban un completo panorama de la gráfica en ese momento, y entre los cuales se encontraba Luis Camnitzer. AMALIA CROSS

1 Su presencia en Chile durante la década del 60 es un antecedente clave para el desarrollo del arte chileno, a través de su participación en las cuatro versiones de la *Bienal Americana de Grabado* y por su conocida exposición *Masacre de Puerto Montt* realizada en el MNBA en 1969. **2** CAMNITZER, Luis. Manifiesto del New York Graphic Workshop. Typed manuscript. Courtesy of Luis Camnitzer. Nueva York, Great Neck, [s.f.]. <http://icaadocs.mfah.org/> [consulta: 20 abril 2014]. **3** ZEGRÍ, Armando. *11th Annual Exhibition of Latin American Print*. Nueva York, Galería Sudamericana, 1965.

BIBLIOGRAFÍA CAMNITZER, Luis. A redefinition of the print. *Artist's Proof. Journal of Printmaking of the Pratt Graphics Center* (9–10): 102–105, 1966.

CANUT DE BON Carlos

San Felipe (Chile), 1877 – Santiago (Chile), 1945

C

UN TROZO DE LA VIDA (RETRATO DEL SEÑOR A. LATTANZI)

1906 • Escultura, vaciado en bronce • 37,5 × 40 × 44 cm

INVENTARIO 1075488–7 / 020302001000796 **FORMA DE INGRESO** Donación de Aristodemo Lattanzi en 1949[1] **EXPOSICIONES** *Exposición Inaugural*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1947 • *Exposición del retrato en la plástica chilena*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1949 • *Panorama de la pintura chilena*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1958 • *Esculturas en bronce de la Colección del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1999 • *Exposición fundacional 1947*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005 • *Arte y recursos minerales: Minería*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2007.



El vaciado en bronce *Un trozo de la vida* posee la singularidad de ser una de las pocas esculturas de la exposición con que se inauguró en 1947 el MAC y que fue la base de lo que hoy constituye su Colección. Su autor es el escultor y pintor ocasional Carlos Canut de Bon, quien murió apenas dos años antes de este evento.

Era uno de los hijos del prominente predicador y médico homeópata valenciano Juan Bautista Canut de Bon, quien jugó un papel decisivo en la difusión del culto evangélico en Chile en el último cuarto del siglo XIX, y al que se debe que hasta hoy a los seguidores de este credo se los llame “canutos”. De sus diez hijos, aparte

de Carlos, también fue artista Barack, un pintor al que algunos incluyen dentro de la Generación del 13 y que formó parte de la polémica Asociación de Artistas de Chile, promotora del *Salón de los Independientes* de 1931.

A Carlos Canut de Bon se lo recuerda como un conspicuo miembro de la bohemia santiaguina de las primeras décadas del siglo XX hasta su muerte en 1945. Se cuentan por decenas, al menos, las páginas que a sus anécdotas han dedicado cronistas y memorialistas, de las que su pobreza, genio, picardía y larga cabellera suelen ser protagonistas[2]. Participó además del heterogéneo grupo de intelectuales, artistas, obreros y artesanos que a principios del siglo XX se reunía en torno a las ideas anarquistas, al igual que los pintores Ernesto Rebolledo, Julio Fossa, Pablo Burchard y Julio Ortiz de Zárate, entre otros. Un grupo de ellos fundó en 1904 la Colonia Tolstoyana, un efímero experimento de vida comunitaria inspirado en el anarquismo heterodoxo del escritor ruso León Tolstói, y que Canut de Bon habría frecuentado.

Su formación artística fue en la Escuela de Bellas Artes, bajo la tutela de Virginio Arias. Sus años más activos como escultor parecen ser entre mediados de la primera y segunda década del siglo XX. Fue por entonces que cosechó variados premios en los salones, participó en concursos públicos (como el del frontón del Palacio de Bellas Artes, que finalmente ganó Guillermo Córdova) y recibió la mayoría de los encargos públicos que ejecutó, como el monumento a Manuel Rodríguez de San Fernando, el de la Batalla de Chacabuco en Los Andes o el de Arturo Prat en Talcahuano, entre otros. Además, ofreció su trabajo como escultor a través de la prensa en más de una ocasión y, en general, se desempeñó en diversos oficios relacionados a su disciplina, tales como la elaboración de medallas y máscaras mortuorias o el modelado de maniquíes.

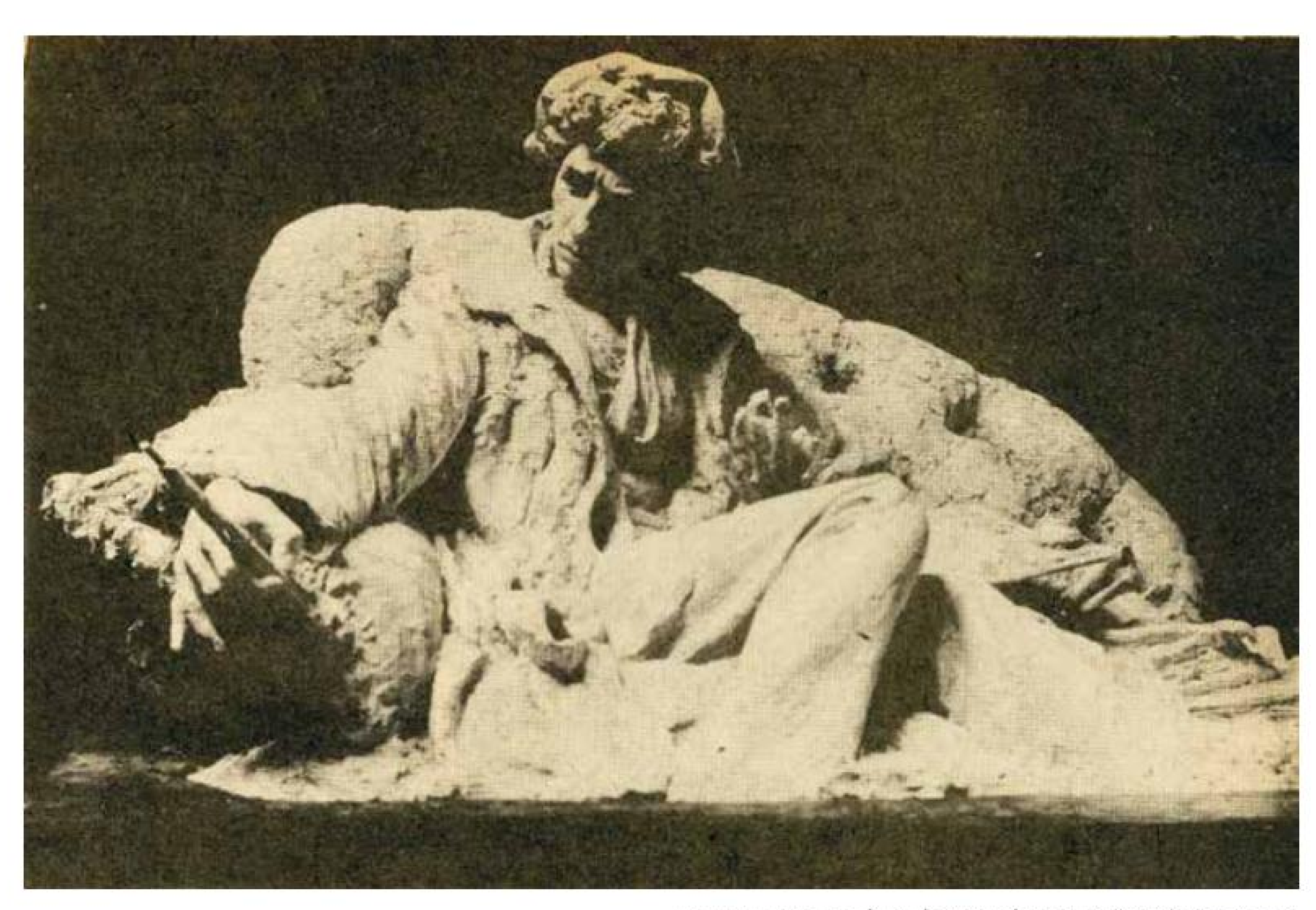
El vaciado en bronce que guarda la Colección del MAC es solo un fragmento de un original mayor en yeso que hoy se encuentra perdido (ver fotografía en página siguiente) y que representaba al pintor Aristodemo Lattanzi de cuerpo completo sentado en un sillón. Este formaba parte de un conjunto de obras que fue expuesto en el *Salón* de 1906, en donde ganó una segunda medalla[3]. Según un artículo de 1949 (De Renzi, 1949, p. 13), el fragmento de bronce habría sido fundido por Victor Abrigo en las dependencias de la Escuela de Artes Aplicadas por "insinuación" de la dirección del Museo de Arte Contemporáneo. En su *Historia de la escultura en Chile* (1983), Víctor Carvacho, sostiene que fundir la pieza entera habría sido "inalcanzable", y por eso el bronce actual ostenta un particular corte bajo los hombros (p. 219).

Un trozo de la vida retrata al pintor Aristodemo Lattanzi Borguini, también llamado "el viejo" o "padre", para diferenciarlo de Aristodemo Lattanzi Falabella y Aristodemo Lattanzi Villela, hijo y nieto del primero y ambos pintores como él. Lattanzi Borguini también se formó en la Escuela de Bellas Artes y es recordado como un bohemio modélico y compañero de aventuras de Canut de Bon. No resulta fácil averiguar con exactitud su legado artístico ya que se lo suele confundir con su padre (arquitecto ornamental), su hijo e incluso su nieto. Todo indica, sin embargo, que su mayor obra fue la decoración completa del interior de la neogótica Basílica del Salvador de Santiago, la que le habría tomado casi dos décadas.

Canut de Bon ha retratado al pintor en sus años de estudiante, echado en un sillón con la cabeza adelantada. Como puede desprenderse de la fotografía que nos queda del yeso completo, Lattanzzi tiene la mirada perdida hacia su derecha mientras sostiene con una mano el pincel y con la otra la paleta, como si estuviera en el comienzo, durante una pausa o al acabar una jornada de pintura en su taller. La rodilla derecha todavía flexionada parece comunicarnos que hasta hace solo un momento el pintor se hallaba en acción.

Como en la mayoría de los retratos que conocemos de este escultor, aquí se combina un agudo realismo fisonómico y de gestos con una ejecución de apariencia abocetada. Su obra ha merecido los adjetivos de "romántica", "espontánea", "vigorosa", "enérgica" y "expresiva", y podríamos agregar que en ella se evidencia cierto espíritu o corriente característico del cambio de siglo que algunos han llamado Simbolismo.

Canut de Bon constituye un artista de transición entre la estatuaria clásica en que fue formado y la escultura modernista que se abría paso junto con la recepción de la obra de Auguste Rodin, que al menos desde principios del siglo XX, se discutía y se conocía medianamente en Chile. Los retratos escultóricos de Canut de Bon no son íconos eternizados ni poseen el patetismo expresivo de la estatuaria clásica. La autosuficiencia, expresividad y vitalidad de este retrato proviene de la sensación de que el escultor ha congelado un instante en el que el modelo se revela a través de los recursos y el ánimo a la vez dinámico y sintético de la plástica moderna, particularmente visible en el acabado o en su falta. CLAUDIO GUERRERO



DE RENZI. Una escultura de Canut de Bon. *Revista Zig-Zag* (2.317): 13, 29 de octubre 1949. Gentileza Mauricio Castro, Hemeroteca, Biblioteca Nacional.

1 El registro de esta donación es la carta de agradecimiento de Juvenal Hernández, entonces rector de la Universidad de Chile, al pintor Aristodemo Lattanzi. Sin embargo, en ella no se especifica si la pieza donada es el yeso completo original o el vaciado en bronce que hoy se conserva. Véase: Carta de Juvenal Hernández a Aristodemo Lattanzi, 16 de noviembre de 1949. En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD1 A–F, NUT.01. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **2** Oreste Plath sintetiza varias de estas anécdotas en el capítulo "Un romántico y auténtico bohemio: Carlos Canut de Bon Robles", de su obra póstuma *El Santiago que se fue. Apuntes de la memoria*. Santiago de Chile, Grijalbo, 1997, pp. 105–108. **3** Según el catálogo del Salón, las obras presentadas por este escultor fueron: *Un trozo de vida (Retrato del señor A. Lattanzi)*, *Retrato del señor A. M. L. Rocuant*, *Homenaje de tumba* (bajo relieve), *Medalla de Zola* y *Mascarilla de mujer* (Imprenta y Litografía Universo, 1906, pp. 41–42).

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Salón de 1906*. Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Universo, 1906 • DE RENZI. Una escultura de Canut de Bon. *Revista Zig-Zag* (2.327): 13, 29 de octubre de 1949 • MELCHERTS, Enrique. *Introducción a la Escultura Chilena*. Valparaíso, Talleres Ferrand e Hijos Ltda., 1982 • CARVACHO, Víctor. *Historia de la escultura en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983 • Catálogo exposición *Refundación 2005*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

CARACCI
José

Frascati (Italia), 1887 – Santiago (Chile), 1979

ASTILLERO DEL MAULE (PAISAJE DEL MAULE)

1938 • Óleo sobre tela • 73,7 × 92,3 cm

INVENTARIO 1075559–K / 020301001005976 **PROCEDENCIA** En préstamo al Museo de Arte Contemporáneo con ocasión de la *Exposición Inaugural* **FORMA DE INGRESO** Adquisición del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) en 1947 **INSCRIPCIONES** J. CARACCI V. 1938 [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *51° Salón Oficial de 1939*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1939 • *Salón Oficial Interamericano IV Centenario de Santiago*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1941 • *54° Salón Oficial del Estado*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1942 • *Exposición Inaugural*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1947 • *Exposición de Pintura Chilena*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, La Serena, 1949 • *LXII Salón Oficial*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1950–1951 • *100 años de pintura chilena Círculo de Periodistas*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1954 • *Obras pictóricas chilenas*, Universidad de San Agustín de Arequipa, Arequipa, 1954 • *Exposición 18° aniversario de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile*, Sala Universitaria del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Santiago de Chile, 1958 • *Retrospectiva a José Caracci*, Sala Universitaria del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Santiago de Chile, 1957 • *Panorama del Arte Contemporáneo en Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976.



José Caracci Vignati se radicó en Chile a temprana edad junto a su padre, tomó cursos en la Escuela de Bellas Artes bajo el tutelaje del destacado pintor, académico y crítico de arte Pedro Lira (entre 1902–1907), hasta que finalmente ingresó en la Academia de Bellas Artes. En esta última institución estudió con Juan Francisco González, Fernando Álvarez de Sotomayor, y el profesor de paisaje Alberto Valenzuela Llanos; empezando así su afición por la pintura en *plein air*. Se le relaciona a los "mantenedores de la tradición", como Benito Rebolledo,

Pedro Reszka y Julio Fossa Calderón. Sin embargo, Caracci hizo clases durante los 40 años de funcionamiento de la Escuela de Artes Aplicadas, institución que desde su formación se planteó como una reformadora total en pro de un arte moderno, pasando desde la cátedra de Dibujo lineal en artes aplicadas, hasta la carrera de Diseño en la reformada Facultad de Arquitectura y Urbanismo, todas instituciones de la Universidad de Chile, tras la Reforma (1968). En 1956 fue nombrado Premio Nacional de Arte, por su amplia trayectoria.

La obra *Astillero del Maule* o *Paisaje del Maule* fue parte de las obras que constituyeron la *Exposición Inaugural* del MAC, de las cuales un grupo pasó a ser de la colección fundacional. Considerando los documentos de adquisición de la época, la obra de Caracci fue una de las gestiones de compra que realizó el mismo director Marcos Bontá. Es él, precisamente, quien se refiere a esta pieza como *Paisaje del Maule*, y ante lo genérico de las denominaciones, es importante considerar que durante la historia del Museo, Caracci no tuvo otras aproximaciones importantes a excepción de esta inclusión fundacional. Además, ninguna de las otras obras en la Colección remiten o coinciden en fechas y características, con la mencionada por Bontá.

Astillero del Maule es una de las pinturas más representativas de Caracci, no solo porque fue conocido como el "pintor del maule", ya que usaba recurrentemente como motivo los paisajes de esa zona centro sur de nuestro país, sino también por la manera en la que compone el cuadro, puesto que este paisaje realizado a *plein air* representa lo tradicional de la pintura costumbrista chilena. El motivo elegido por Caracci es un asentamiento típico de las zonas rurales y fluviales, el astillero, aquel puerto improvisado donde se arreglan las embarcaciones pesqueras, construcciones de precarias características que cumplen el cometido de resguardar en sus momentos de descanso a los pescadores y reparadores, a la vez que sirven para guardar los utensilios necesarios para las labores de reparación. La composición en tres tercios, nos presenta en primer plano el río y dos embarcaciones que esperan para zarpar o para su mantención por el astillero. Dicha construcción en medio del plano rodeado por árboles y montañas, muestra las faenas de reparación de un barco. Una pequeña figura humana recuerda y remite la labor que le da sentido a la composición; se sugiere la acción del trabajo de manera ínfima, en comparación al resto de la pintura, que representa la naturaleza inmensa. Finalmente, en el plano superior, un cielo tranquilo con algunas nubes arremolinadas, sugieren el predominio de una luz total, la que debió haber permitido generar esta pintura en su precisión de los colores. Las partes más altas del plano del cielo están totalmente atormentandas. El uso de técnicas pictóricas diversas complejizan la obra. Así por ejemplo, un *frottage* en algunas zonas, ubicado con bastante cuidado sobre otras donde se aplicó empaste. Mediante este tipo de procedimientos, Caracci logra una síntesis del paisaje en los ramajes o el cielo, por destacar algunos momentos en la pieza.

En el uso de las pinceladas se nota cuidado, especialmente por la densidad material que despliega por toda la tela. Sin embargo, el gesto es representado casi a totalidad sobre el soporte, las pinceladas y brochazos de distintas intensidades y diámetros remiten a una pintura trabajada por un tiempo prolongado. Los colores, ocres y verdosos, predominan en casi toda la superficie, exceptuando el plano de cielo. Los trabajos en escalas y el uso de veladuras –y tal vez barnices– para poder traducir planos complejos como la superficie del río, demuestran un manejo técnico en la confección de los colores, su uso y disposición notable.

El crítico Ricardo Bindis se referirá a su pintura de esta manera: "Los solitarios lomajes y los lanchones humildes del Maule le permitieron algunos resultados pictóricos valiosos, fundamentalmente cuando el óleo está tratado como un croquis coloreado"[1]. Es interesante pensar, que la base de las obras de Caracci no se encuentra en el color, sino más bien, en el dibujo. Recordemos sus palabras respecto al aprendizaje de la pintura, donde las distintas fases y procedimientos de la producción la complejizan, extendiendo así, el proceso de aprendizaje: "Vivir en función de la pintura no es fácil porque el artista necesita interesarse por una variada gama de conocimientos a fin de alcanzar un lenguaje plástico que sea rico en tonalidades y así lograr que cada obra sea algo inconfundible"[2]. MATÍAS ALLENDE

1 HOMENAJE A Caracci. *La Tercera*, Santiago, Chile, 3 de agosto de 1986. **2** José Caracci en entrevista. En: A LOS 85 AÑOS: José Caracci en plena actividad creativa. *El Mercurio*, [s.f.]. Carpeta de artistas, Museo Nacional de Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *XVIII Aniversario de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores.* Santiago de Chile, Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, IEAP · APECH, 1958 · Catálogo exposición *Salón Oficial Interamericano. LII y LIII Salón Oficial del Estado.* Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1941 · Catálogo exposición *LIV Salón Oficial del Estado.* Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1942.

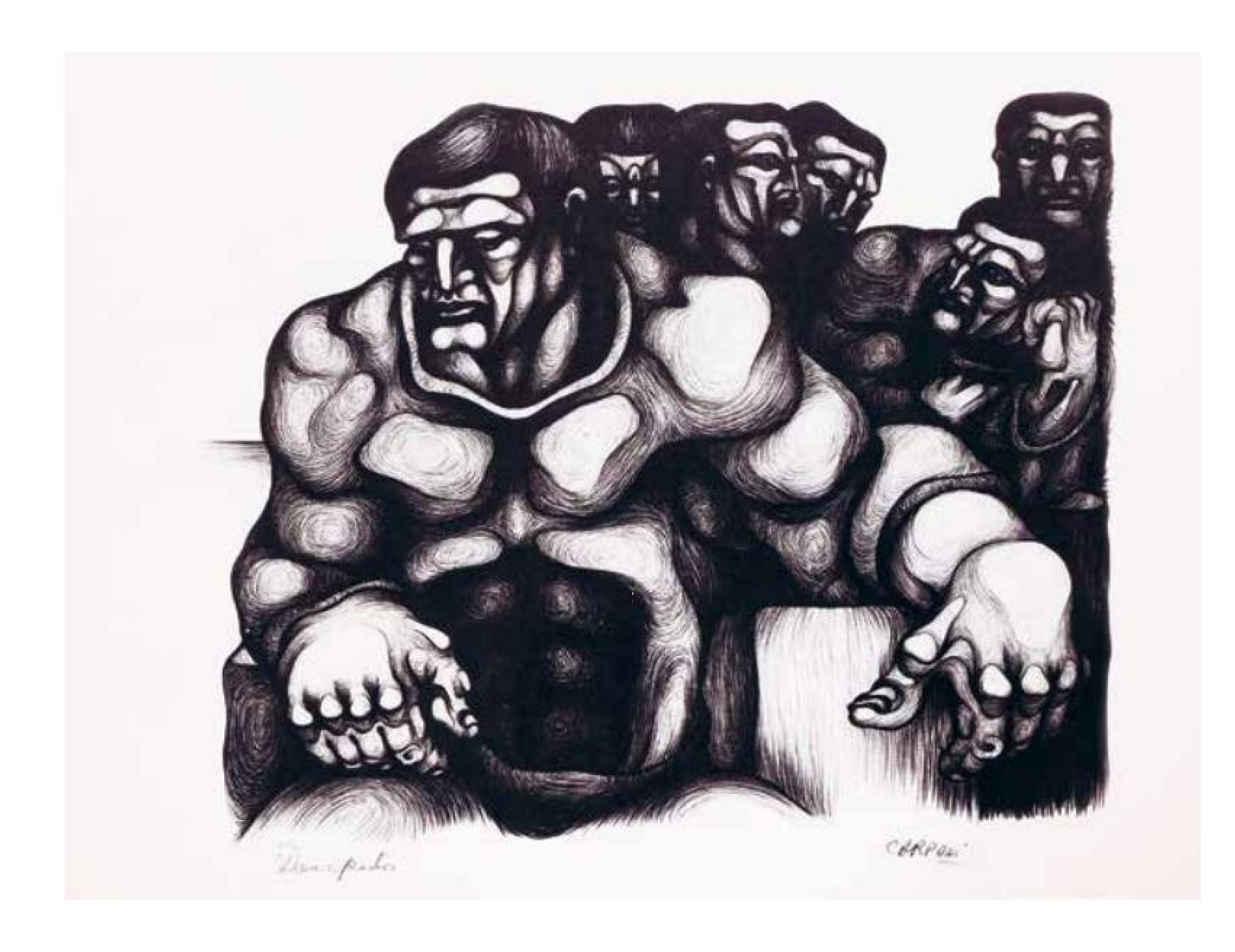
CARPANI
Ricardo

Tigre (Argentina), 1930 –
Buenos Aires (Argentina), 1997

DESOCUPADOS

ca. 1965 • Grabado, litografía sobre papel hilado de 180 g • 37 × 45 cm / 42,9 × 58,1 cm

INVENTARIO 6413 **INSCRIPCIONES** "Desocupados" [ángulo inferior izquierdo], CARPANI [ángulo inferior derecho]



Ricardo Roque Carpani desarrolló a lo largo de su carrera, iniciada a mediados de los años 50, una obra central dentro del arte social en la Argentina. Sus imágenes, de contundente resolución y clara decodificación visual, se establecieron como figuras-fuerza dentro del imaginario sobre las luchas populares. En los años 60, Carpani sostuvo una intensa actividad en colaboración con el movimiento obrero argentino. Así, sus murales y obra gráfica acompañaron en clave visual demandas gremiales y resistencias políticas: en tiempos de proscripción del peronismo, la militancia sindical se erigía como un bastión de oposición política, y las imágenes combativas de Ricardo Carpani constituían su prototipo más reconocible en términos visuales.

Carpani había fundado en 1959 el Grupo Espartaco, de orientación americanista y revolucionaria, junto con Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Carlos Sassano y Esperilio Bute, con quienes firmó el manifiesto "Por un arte revolucionario - Ubicación Latinoamericana"; los mexicanos José Clemente Orozco y Diego Rivera, el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín y el brasileño Cândido Portinari eran los referentes explícitos de su vocación muralista. Ya por fuera del grupo, a partir de 1961, Carpani sumó a su actividad como pintor un intenso trabajo gráfico, produciendo desde entonces numerosos afiches, carpetas y materiales impresos protagonizados por hombres combativos, de aspecto rudo y puños apretados. La circulación masiva de su obra

gráfica y la realización de murales en locales gremiales materializaba uno de los principales puntos de su programa por un "arte revolucionario": "que los artistas ofrezcan sus servicios a los sindicatos como simples asalariados o compañeros de clase"[1]. Así, junto a sus publicaciones sobre arte y política[2], las imágenes de Carpani tuvieron un rol activo en la conformación de un imaginario sobre las luchas populares: sus pétreos obreros se instalaron como referente de ese período de luchas sociales o, según la definición de Noé, "como un logotipo de rebeldía revolucionaria"[3].

Dentro de su corpus, fue central la representación de los trabajadores desempleados como figuras tópicas para la denuncia social. Desde el temprano óleo de 1959 titulado *Desocupados* –seguido de varias pinturas con el mismo título al año siguiente–, hasta obras como los acrílicos homónimos de 1980 y 1981, las imágenes de grupos de hombres corpulentos, macizos, situados en las puertas de las fábricas, en las calles o bien en espacios indefinidos, se sucedieron en sus pinturas, murales, impresos y dibujos. El tema, en verdad, resulta un tópico fundamental en el arte social argentino; entre los casos más reconocidos se puede consignar a las pinturas *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova (1894) y *Desocupación*, de Antonio Berni (1934).

En julio de 1965, Carpani publicó una carpeta titulada *Los desocupados*, en la que reprodujo ocho de sus dibujos a tinta sobre el tema[4]. El texto de presentación de la carpeta señalaba que el artista no se había propuesto "suscitar la indignación o la compasión. La desocupación patentiza en su forma más extrema la impotencia del hombre para realizarse a través del trabajo. Y esa es justamente la finalidad de Carpani: poner de relieve el violento contraste entre la fuerza potencial del hombre trabajador y su impotencia, determinada por la realidad capitalista, para concretar sus posibilidades como ser humano, transformando al mundo y transformándose a sí mismo. Para eso, le basta con poner al desnudo la realidad profunda del hombre sin trabajo, su rebelión, su desamparo, su ira y su humillación, para que de inmediato surja el mensaje, que se ha propuesto transmitir como artista y como revolucionario"[5].

Si bien la litografía de la que trata esta entrada del Catálogo Razonado no fue parte de ese conjunto, es claro que corresponde a ese mismo momento de la producción de Carpani, que también incluye a la serie *Los amantes*, muy similar en términos de resolución lineal respecto de esta *Desocupados*. Una versión de esta imagen, resuelta en tinta y con otra trama de líneas, fue reproducida parcialmente en una publicación que compendía gran parte de su gráfica política[6].

En *Desocupados*, el grupo de seis hombres aparece en un espacio neutro; sus rostros denotan preocupación o tristeza ante la falta de trabajo que se expresa en el título. La figura principal está cabizbaja, sus ojos apuntan al suelo, los labios apretados, el ceño arrugado, las manos también se orientan hacia abajo; los demás hombres presentan gestos y expresiones similares. Es la desolación la que permea en la imagen, como en muchas de las otras obras de Carpani de ese período, diferenciándose tanto de su afiche *Basta!*, de 1962, como de los obreros y militantes sociales que el artista representaría a inicios de la década siguiente, con los puños apretados bien en alto y gestos de provocación y rebeldía más que de entrega y abatimiento, como en el caso de *Desocupados*.

En 1972, Carpani participó en el Primer Encuentro de Artistas Plásticos del Conosur, realizado en Santiago de Chile. Ya para 1974, luego de concretar unas exposiciones en Palma de Mallorca y en Estocolmo, el artista fijó su residencia en España, iniciando un exilio que se prolongó durante toda la última dictadura militar argentina iniciada en 1976. En esos años, junto a Julio Cortázar y otros intelectuales, integró el Comité de la Comisión Argentina de Defensa de los Derechos Humanos (CADHU). Ricardo Carpani regresó a la Argentina en abril de 1984, ya iniciado un nuevo período de gobierno democrático.

SILVIA DOLINKO

1 HERNÁNDEZ ARREGUI, J. Prólogo. En: CARPANI, Ricardo. *La política en el arte*. Buenos Aires, Ediciones Coyoacán, 1962, p. 14. **2** *Arte y revolución en América Latina* (1961), *La política en el arte* (1962), *El arte y la vanguardia obrera* (1964) y *Estrategia y Revolución* (1965). **3** NOÉ, Luis Felipe. Sin título. En: CARPANI, Ricardo. *Gráfica política*. Buenos Aires, Ediciones Ayer, 1994, p. 17. **4** La carpeta, de imágenes impresas en *offset*, tuvo una edición de 300 ejemplares numerados y una edición especial de lujo de 10 ejemplares. Además de *Los desocupados*, Carpani publicó en esos años otras carpetas de dibujos: *10 ilustraciones para el Martín Fierro* de José Hernández, Editorial Programa, 1965; *La Montonera*, Editorial Programa, 1966; *El corazón en la guitarra, 6 poemas de Luis Franco*, Editorial Programa, 1966; *Bolivia, en esta oscura tierra*, Dead Weight, 1970. **5** Texto de presentación de la carpeta de Ricardo Carpani *Los desocupados*. Buenos Aires, Editorial Programa, 1965, [s.p.]. **6** CARPANI, Ricardo. *Gráfica política*..., pp. 50–51.

BIBLIOGRAFÍA LONGONI, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014 • CARPANI, Ricardo. *La ilusión, la duda, la esperanza*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998.

CARREÑO
Mario

La Habana (Cuba), 1913 –
Santiago (Chile), 1999

RECINTO ALUCINANTE

1961 • Óleo sobre tela • 135,5 × 88,2 cm

INVENTARIO 1075544–1 / 020301001005962 **FORMA DE INGRESO** Donado a la Universidad de Chile por el Frente de Acción Popular (FRAP) en 1964 **INSCRIPCIONES** Carreño • 61 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile*, Edificio España, Santiago de Chile, 1964 • *Exposición de obras de la Colección MAC*, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1990 • *Cinco décadas de pintura en Chile*, X Feria del Hogar, Santiago de Chile, 1990 • *Semana Cultural de Santiago en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1991 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Abstracción colección MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar*, National Museum of Contemporary Art (Seúl) • Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile), 2005–2006 • *Altazor*, Museo de América, Madrid, 2008.



La formación artística de Mario Carreño comenzó a mediados de la década del 20 en la Academia de San Alejandro de su Habana natal, para continuar luego en la de San Fernando de Madrid, donde lo sorprende la Guerra Civil española, tras lo cual parte a México y pasa ahí un una temporada, en medio del auge del Muralismo. Vuelve a Europa y continúa su formación en la École des Arts Appliqués y la Académie Julian de París, pero la II Guerra Mundial lo llevará definitivamente de vuelta a América, para vivir algunos años entre La Habana y Nueva York. En esta última ciudad, que ya se vislumbraba como el nuevo centro del arte mundial, comenzó su labor docente cuando en 1946 fue nombrado profesor de Pintura en la New School for Social Research.

En 1948 realizó una exhibición en la Sala del Pacífico en Santiago de Chile, causando un importante impacto en la escena local. Permaneció un tiempo en el país y publicó en 1949 su libro *Antillanas*[1], prologado por el crítico español Antonio Romera. Regresó por un tiempo a Nueva York, donde en 1950 "dominaba el arte abstracto", según sus propias palabras (Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 74). Hacia 1951 regresó a residir en La Habana, realizó clases por un tiempo en la Academia de San Alejandro y se convirtió en asesor del Instituto Nacional de Cultura. A fines de 1957 llegó a vivir a Chile, tras ser invitado a realizar clases por Luis Oyarzún, decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1959, formó parte del grupo de profesores que fundaron la Escuela de Arte de la Universidad Católica que, gracias a un acuerdo con la Universidad de Yale, también contó entre sus primeros profesores a Josef Albers. En 1969 Carreño obtuvo la nacionalidad chilena y en 1982 recibió el Premio Nacional de Arte.

En la primera mitad de su trayectoria, su obra describe un desarrollo bastante orgánico de la figuración a la no figuración. Hacia 1940, podía inscribirse en cierta línea neoclásica del modernismo figurativo que bebía de referentes diversos: desde los renacentistas Piero della Francesca, Andrea Mantegna y Sandro Botticelli, hasta los modernos Pablo Picasso, Diego Rivera y Jaime Colson. Sus formas se harán cada vez más estilizadas y planas, hasta llegar a la pintura abstracto-geométrica que desarrollará durante toda la década del 50. Por entonces, ya era notorio su interés por la discusión y divulgación de los principios de la abstracción y el concretismo[2]. En 1952, junto a Luis Martínez Pedro (también presente en la Colección del MAC) y Sandu Darie, fundó en Cuba la revista *Noticias de Arte*, que contó entre sus colaboradores a artistas y críticos como Gyula Kosice, José Gómez Sicre, Joaquín Texidor y Jorge Romero Brest.

Cuando llegó a Chile en 1957, ya era reconocido como uno de los más importantes representantes de la abstracción geométrica en Latinoamérica. Esto significó un importante impulso para el recientemente creado grupo Rectángulo, el primer movimiento duradero organizado en Chile en torno los principios abstracto-geométricos y cuyos artistas tenían diez o 15 años menos que Carreño. El pintor cubano participó de sus exhibiciones y sesiones de discusión a fines de la década del 50 y hacia 1960 su pintura ya se había desprovisto de prácticamente toda referencia figurativa o antropomorfa, e incluso de los signos bastante abstractos que la poblaron a mediados de los 50, para resolverse en rigurosos planos homogéneos de color. Tras un viaje y una exitosa exhibición en París en 1962, vuelve a Chile y su pintura retoma poco a poco la figuración para inscribirse en la segunda mitad de los 60 entre los representantes de la corriente neofigurativa, volviendo a los volúmenes neoclásicos de su juventud, pero creando ambientes acentuadamente metafísicos y surrealistas.

Recinto alucinante, pintura de Carreño de 1961, ingresó a la Colección del MAC tras su exhibición en la *Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile*, realizada en el edificio España de Santiago en 1964 para apoyar la candidatura presidencial de Salvador Allende junto al Frente de Acción Popular[3]. Al finalizar la muestra, un grupo de más de 100 artistas chilenos y extranjeros decidió donar sus obras a la Universidad de Chile. Entre ellos estaban Roberto Matta, Violeta Parra, Oswaldo Guayasamín, Fernando de Szyszlo y el propio Carreño.

El cuadro corresponde al momento de mayor radicalidad en la propuesta no figurativa de Carreño, que él parece haber preferido llamar "abstracta constructiva"[4]. Para el pintor, este tipo de arte era una reacción a la "anarquía y la inestabilidad espiritual" de su época y por eso tendía "al equilibrio y ordenamiento de los elementos plásticos: color, forma, espacio". Estos "valores puros y esenciales" convertían al cuadro no figurativo en "un objeto en sí mismo, una realidad pictórica y no la imitación de otra realidad" que tendía a "la universalización" y a "la integración de las artes plásticas con la arquitectura"[5]. Este último aspecto parece haber preocupado bastante a Carreño, que ya había realizado proyectos y obras murales en Cuba. En 1961, el año que se realizó esta obra, el pintor recordaba haber estado "casi todo el tiempo dedicado a realizar dos murales" (Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 85), que corresponden a su *Homenaje a Fra Angélico* en el Colegio San Ignacio de Santiago y otro mural en el Casino de Viña del Mar. El segundo desapareció tras una remodelación, pero el primero,

realizado en mosaico de vidrio, ostenta valores formales muy cercanos a la pintura que nos convoca.

Los planos de color que forman *Recinto alucinante* aparecen entrecortados por rigurosas líneas rectas –en todo el cuadro no hay ninguna forma curva– que no aparecen marcadas por sí mismas sino solo como divisiones entre los propios planos. Las formas son irregulares pero en algunos casos parecen corresponder entre sí, como si el cuadro fuera resultado de la fragmentación de un conjunto de planos regulares o bien pantallas entrecruzadas con distintos grados de opacidad. Lo que nos otorga esta sensación es el uso del color que, junto a su rigor compositivo no ausente de clasicismo, constituyen los verdaderos protagonistas del cuadro. Una cuidada armonía de planos azules, rojos y ocres, combinados con otros negros y blancos, nos recuerdan que entre los cursos que por esos años dictó Carreño en la Universidad Católica estaba el de Teoría del Color.

Es a partir de estas operaciones que el cuadro, a la vez que lo percibimos como una sólida superficie cubierta de colores en áreas determinadas geométricamente, también se nos presenta ambiguo respecto a valores plásticos que en el arte figurativo occidental suelen darse por sentados, como las relaciones entre adentro y afuera, transparente y opaco o adelante y atrás. Tal vez ahí estaría el carácter "alucinante" que refiere el título de la obra. Como diría el artista cubano-rumano Sandu Darie en 1957, en los cuadros de Carreño "se percibe el goce estético de las relaciones de formas entre sí y de estas formas con el espacio del cuadro, el cual es parte integrante del espacio cósmico, afirmando con dignidad una belleza arquitectónica"[6]. CLAUDIO GUERRERO

---

1 Santiago de Chile, Editorial del Pacífico. **2** Para conocer más acerca del rol de Carreño en el desarrollo de esta corriente en América Latina, puede consultarse el catálogo de la muestra *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934–1973)*. Madrid, Fundación Juan March, 2011. **3** Obras donadas a partir de la *Exposición de Solidaridad con el Pueblo de Chile*, 1964. En: Subfondo Correspondencia, caja 7, carpeta COR 1964.8. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **4** Ocupa esta categoría en su artículo "Algunas consideraciones sobre la pintura abstracta constructiva". En: *Revista de Arte* (13–14): 15. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1959. Sin embargo, en un debate a propósito de su muestra en la Sala Sol de Bronce en 1958 que se reproduce en el mismo número de la revista, afirma que la discusión entre si clasificar a este arte como abstracto o concreto ya está agotada y no es relevante (Lo abstracto y lo concreto. Foro a través de la pintura de Mario Carreño, pp. 16–22). **5** Las citas corresponden a afirmaciones de Carreño en el debate citado en la nota anterior. **6** DARIE, Sandu. Mario Carreño en la aventura plástica de este siglo. En: Catálogo exposición *El mundo nuevo de los cuadros de Carreño*. La Habana, Instituto Nacional de Cultura • Palacio de Bellas Artes, 1957.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo *Exposición Internacional de Solidaridad con el pueblo de Chile*. Santiago de Chile, Comando de Escritores y Artistas de Izquierda de Chile, 1964 • Catálogo exposición *Mario Carreño, Cronología de un recuerdo*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991 • Catálogo exposición *Primera mirada*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1999 • Catálogo exposición *Arte contemporáneo chileno: Desde el otro Sitio/Lugar*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2005 • Catálogo exposición *Universo Carreño. Cuerpo de obra de Mario Carreño 1940–1992*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2015.

CARRINGTON
Leonora

Lancanshire (Inglaterra), 1917 –
México DF (México), 2011

SCULPTURE / VULTURE

2010 • Escultura, bronce fundido • 13,1 × 14 × 27,6 cm

INVENTARIO 771 **PROCEDENCIA** Forma parte de la carpeta *Estampas, Independencia y Revolución* **FORMA DE INGRESO** Donación del Gobierno de México en 2011 **INSCRIPCIONES** Leonora Carrington 12/100 [cara posterior] **EXPOSICIONES** *Estampas, Independencia y Revolución*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.

C



Leonora Carrington fue una artista de origen inglés que vivió la mayor parte de su vida en México, país al que llegó alrededor de 1941, al mismo tiempo que otros artistas que emigraron a causa de la guerra. La mayoría de ellos, eran exponentes del Surrealismo, tales como Remedios Varo, André Breton y Max Ernst, quien la introdujo al grupo de los surrealistas en París. Los surrealistas que se reagruparon en Nueva York y México, incidieron en el desarrollo del arte latinoamericano y recogieron la contribución de este en su propia obra. En tal sentido, la obra de Carrington está repleta de referencias a paisajes oníricos, personajes maravillosos y ex-

traños animales. Estos últimos conforman una zoología fabulosa que remite, por una parte, a los bestiarios de la Edad Media y los cuentos leídos durante su infancia en Inglaterra y, por otra, a la representación de figuras zoomorfas en la mitología de las culturas prehispánicas que encontró en México. Esta imaginería conforma las piezas claves de su repertorio iconográfico, siendo desarrolladas mediante las diferentes técnicas cultivadas por la artista: pintura, escultura, dibujo y escritura.

Esta pequeña escultura de bronce fundido se titula *Sculpture/vulture*, la pronunciación en inglés de los términos propone un juego fonético que recuerda a las invenciones literarias de Lewis Carroll, escritor muy admirado por Carrington. La "escultura/buitre" representa la unión de dos animales, a modo de un *grifo* mitad león mitad águila, con rasgos de buitre y perro. Esta figura zoomorfa de metal dorado tiene a modo de ojos dos incrustaciones de vidrio rojo y posee una cabeza de pájaro con un gran pico por donde se asoma una larga lengua. Su cuerpo sin plumas ni alas se asemeja a un mamífero con una cola enroscada recostado sobre sus cuatro patas. Como detalle, tres de estas patas poseen solo tres garras y una cinco, particularidad siniestra que aumenta su condición monstruosa de ave canina. Pero su categoría de ave, como sugiere el título de la obra, remite a una especie de buitre que es característica del continente americano (Buitre negro americano o *Coragyps atratus*) y que ya había sido representado en el calendario azteca con el nombre náhuatl de *Cozcacuauhtli*, figura simbólica relacionada con la muerte y los sacrificios.

La pieza ingresó a la Colección del MAC en el año 2011, como parte de la donación que realizó el gobierno de México con motivo de la celebración del Bicentenario de la independencia de ese país. La donación consistió en una de las 100 carpetas editadas y tituladas *Estampas, Independencia y Revolución,* conformada por 52 obras, principalmente grabados, de importantes artistas mexicanos y de algunos extranjeros determinantes para la historia del arte mexicano, como Carrington, quien fue la única artista en participar con una escultura.

AMALIA CROSS





CASTAGNINO
Juan Carlos

Camet (Argentina), 1908 –
Buenos Aires (Argentina), 1972

ALEGATO

1968 • Dibujo, tinta y traspaso a la piroxilina sobre papel • 55,6 × 47 cm

INVENTARIO 6291 **FORMA DE INGRESO** Se presume donación del artista durante el Encuentro de Artistas del Cono Sur en 1972 **INSCRIPCIONES** Castagnino 68 [ángulo inferior derecho]



La carrera artística de Juan Carlos Castagnino está marcada por el encuentro con David Alfaro Siqueiros y el trabajo en el Equipo Polígrafo (integrado además por Antonio Berni y Lino E. Spilimbergo y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázzaro), que realizó el mural *Ejercicio Plástico* en 1933. Poco antes había ingresado –como sus compañeros muralistas– en el Partido Comunista Argentino. Ambas cuestiones, el muralismo y el comunismo, fueron desde entonces ejes constantes en su vida. Castagnino siempre postuló al realismo como doctrina artística y herramienta política, ideas que consolidó en su viaje a Europa en 1939. El complemento del mural, en su caso, fueron las tintas, más que el grabado. Castagnino concurrió a los congresos partidarios de los intelectuales y artistas de la Internacional, aquellos convocados contra el fascismo en los 30 o por la paz durante la Guerra Fría. Quizás el último encuentro que lo tuvo en las discusiones fue el de Artistas del Cono Sur, realizado en Santiago bajo el gobierno de la Unidad Popular con la esperanza de la vía hacia el socialismo[1].

Esta tinta tardía de la Colección del MAC, probablemente donada durante esa jornada del arte combativo, pertenece a su etapa final, abierta a mediados de los años 60. Entonces afirmó su convencimiento en la actualidad artística del realismo, pero ya con varias mellas en la certeza en el camino fijado por el comunismo. En 1964, Castagnino estableció su taller en Roma con la colaboración de su amigo Renato Guttuso, y se abrió a las posiciones del Partido Comunista Italiano. Los dos años que permaneció en Europa fueron más cruciales en lo ideológico que en lo estrictamente artístico, aunque su obra suma variantes –recortes de prensa, línea del dibujo más abierta, mancha cromática, mayor dinamismo– que renuevan aquellas formas plásticas resueltas expresivamente desde los años 40. También conoció la situación política en los países del Este, y quedó capturado por la fuerza de las movilizaciones políticas callejeras en Europa y de la nueva vitalidad de las discusiones sobre el rol del artista en la sociedad. La muerte del Che (había viajado a Cuba en 1960) y la resistencia vietnamita causaron un impacto profundo en Castagnino, quien realizó extensas series artísticas sobre ambos episodios en curso. La imagen del Che de Castagnino como Cristo crucificado, logró intuitivamente dar cuenta desde la iconografía de la política revolucionaria que comenzaba a afirmarse en el mesianismo, en el sacrificio militante.

La renovación del pensamiento de Castagnino quedó plantada, en 1967, durante la discusión entre miembros del Partido Comunista por las pinturas de Carlos Alonso sobre la enfermedad y muerte de Lino E. Spilimbergo. Para la defensa de Alonso, atacado duramente por el escritor Leónidas Barletta, Castagnino –luego de citar al artista inglés Francis Bacon– definió que la obra actúa en "ese plano de una herida lacerante, que llega tanto a la entraña del retratado como a la del propio realizador, en la cual se juega y arriesga su mensaje como artista, al fin de cuentas su más cabal compromiso"[2].

Las tintas adquieren una relevancia central en su producción de factura rápida y expresan su posición política, pero también la afirmación del carácter individual de la creación artística frente a los nuevos paradigmas del anonimato artístico y de lo colectivo. Las tintas afirman el valor de la creación plástica tradicional frente el arte disuelto en la intervención y el conceptualismo. Las series se organizan en homenajes en los que se entrecruza la tradición artística y la realidad política: *Leonardo, Goya, Boccioni, Guernica, Che Guevara, Vietnam, El Cordobazo*. También continúa con las series de la llanura, las madres y los caballos que otorgan al artista marplatense un amplio reconocimiento del público, afirmado con el éxito comercial de la edición ilustrada del *Martín Fierro* de José Hernández.

El año 1968, datación de esta tinta titulada *Alegato*, es un momento de radicalización política del arte argentino. A las *Experiencias 68* en el Instituto Di Tella se sumó la censurada *Tucumán Arde*, entre decenas de acciones, principalmente, en Rosario y Buenos Aires. Castagnino participa en *Homenaje a Latinoamérica* y en el *Encuentro Cultura 68*. La primera es una exposición en homenaje al Che Guevara realizada en octubre –primer aniversario del asesinato–; la segunda, jornadas de reflexión para discutir el vertiginoso aceleramiento de la relación entre cultura y acción política, tratando de buscar puntos de contacto que permitieran realizar acciones conjuntas como la mencionada muestra en homenaje al Che. Castagnino, directivo de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, expresaba las posiciones más tradicionales de la práctica artística, incluso escribe ensayos sobre las técnicas artísticas. Siempre mantuvo su práctica de la representación figurativa, de los soportes habituales, sin expresar una actitud conservadora frente a las nuevas técnicas, que comprendía como expresión de los tiempos. Sin embargo, le bastaba acentuar los contrastes, las yuxtaposiciones, enfatizar el dinamismo de las relaciones formales dentro de la representación como expresión de las nuevas épocas.

Alegato es un buen ejemplo de sus figuras humanas como expresión de la rebelión y el dolor, para los que recurría, muchas veces, a la iconografía del martirio cristiano. Es una representación característica de Castagnino de esos años: la cabeza inclinada hacia lo alto, la mano crispada, el cuerpo en diagonal, la boca en grito, la línea abierta del dibujo y el plano de la tinta aguada[3]. ROBERTO AMIGO

1 Los días 3 y 15 de mayo del año 1972 se celebró, en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur donde participaron artistas de Argentina, Uruguay y Chile, junto con el observador Mariano Rodríguez, subdirector de Casa de las Américas, Cuba. Véase: ROJAS MIX, Miguel. *Dos encuentros: Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile). Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973. **2** CASTAGNINO, Juan Carlos. En torno a la muestra de Carlos Alonso. *Propósitos* (213), 1967. Es una de las respuestas a la crítica de Leónidas Barletta. **3** En la bibliografía sobre Castagino no se menciona específicamente *Alegato*, pero puede consultarse para su obra: NANNI, Martha. *Castagnino. Otra mirada*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000; Catálogo exposición *Castagnino. Poesía, humanismo y representación*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

CASTILLO
Juan

Antofagasta (Chile), 1952

TE DEVUELVO TU IMAGEN

1981 • Instalación, serigrafía sobre papel, 21 pliegos de 39 × 61 cm • 117 × 427 cm[1]

INVENTARIO 107 **FORMA DE INGRESO** Donación de Ernesto Muñoz en 1998



Juan Castillo vivió su infancia y adolescencia en la ciudad de Antofagasta y en la oficina salitrera Pedro de Valdivia. Al finalizar su formación escolar estudió durante dos años la carrera de arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso para luego integrarse como alumno libre al taller de grabado del artista Eduardo Vilches en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, en Santiago. En 1976 comenzaría una serie de colaboraciones con Lotty Rosenfeld en las que se comenzaban a perfilar las intervenciones en el espacio público que ha desarrollado a lo largo de su trayectoria. En 1979, junto a la misma Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Fernando Balcells fundó el Colectivo de Acciones de Arte, más conocido por la sigla CADA, grupo que constituye un hito del arte chileno y latinoamericano contemporáneo con sus intervenciones públicas, acciones transdisciplinares y publicaciones que esquivaron la censura del gobierno militar que regía a Chile desde 1973. En 1982 Castillo viaja a Europa, deja el CADA en 1983 (el colectivo desarrolló su última acción en 1985) y se instala finalmente en Suecia en 1986, aunque mantendrá un activo contacto con la escena artística chilena y latinoamericana.

Te devuelvo tu imagen, obra que se conserva en la Colección del MAC, se trata de un conjunto de serigrafías que dispuestas en tres corridas horizontales forman una imagen que cubre una superficie de casi cinco metros cuadrados. La imagen nos muestra una fotografía de una acción realizada por Castillo en la carretera panamericana norte de Chile, a la altura de la ciudad de Vallenar, en la que vemos un viejo muro de adobe y teja que el artista se encuentra rayando, tras el cual se levantan imponentes cerros desérticos, paisaje característico de los valles transversales del llamado Norte Chico. El artista ha rayado en la pared las palabras "ERIAZOS-

DESIERTOS-ERIALES-PANAMERICANA-NORTE-CHILE" y la fotografía parece sorprenderlo en el instante en que se dispone a rayar la última letra de "CHILE". Sobre esta imagen fotográfica, inmediatamente debajo de las palabras rayadas en el muro, en las serigrafías se ha escrito la siguiente frase: "Se sabe que nos dirigimos directamente a destruir / Esa forma nostálgica de construir nuestros / Sueños de la que nos jactábamos por lo / Demás no había otra forma de ir a América". Y ya en el borde inferior de la imagen formada por el conjunto de serigrafías, y en un cuerpo mayor de letra, se lee: "Te devuelvo tu imagen".

Estas serigrafías forman parte de una serie de acciones realizadas por el artista en 1981 y que llevan por título *Te devuelvo tu imagen*[2]. Parten con un viaje de Santiago a Antofagasta, ciudad en que nació Castillo, en el cual fue interviniendo con serigrafías algunas "animitas"[3] que encontró a la orilla de la carretera. Dichas acciones fueron registradas en fotografía por Lotty Rosenfeld, quien intervino la señalética de este camino como parte de su serie *Una milla de cruces sobre el pavimento*, lo que a su vez fue registrado por Castillo. Como parte de este viaje se realizó el rayado del muro que ya referimos del que luego una fotografía se selecciona para dar paso a las serigrafías que se encuentran en la Colección del MAC, conjunto del cual se habrían impreso 50 ejemplares. La siguiente etapa fue una instalación en la casa del artista en la que, entre otros elementos, se exhibía los fardos de papel que formaban las serigrafías, algunas de las cuales se repartieron entre los asistentes para dar paso a la última etapa: la instalación de estas serigrafías en varios muros en el tramo sur de la avenida Américo Vespucio, el anillo de circunvalación de Santiago de Chile, que en esa parte del trayecto recorre algunos de los suburbios más pobres de la capital.

Sobre el sentido de este trabajo, pueden citarse algunos fragmentos de "El collage social", texto de carácter poético de Castillo incluido en *Ruptura*, publicación del grupo CADA de 1982: "Como cierre de trabajo para 'abrir la Provincia', estos distintos lugares, confrontándose al registro de esta foto o estas mismas palabras. / Serigrafía y *offset* para presentar distintos tiempos en distintos lugares. Serigrafía y *offset* también para forzar la memoria. / (...) El eriazo como lo errante. / (...) Las animitas fijan en la memoria una determinada predisposición gráfica. / (...) Entonces no te extrañes, cuando todo provinciano, todo olvidado, todo marginal, te devuelve tu imagen" (Castillo, 1982, p. 5).

Tanto la puesta en abismo que significa el pegar sobre un muro una imagen que presenta al artista rayando otro muro como la referencia al trabajo desde el margen, enfatizan el sentido especular de la frase "Te devuelvo tu imagen", que suena a la despechada letra de un bolero romántico[4] y también a un imperativo de redención o agresión. En tal sentido, el conjunto de acciones en el que se inscribe la obra presente en la Colección del MAC aparece como una iniciativa de recomposición simbólica de una mirada que parte desde el margen y el eriazo, que funcionan como metáforas geopolíticas, históricas y artísticas a la vez. Tal vez así puede interpretarse la idea de una destrucción de la nostálgica mirada colonial sobre América que parece referir la frase inscrita en la serigrafía.

Cabe destacar que la obra puede inscribirse dentro de la serie de investigaciones artísticas que caracterizan lo que Nelly Richard llamó "Escena de Avanzada", en particular en lo referido a la tematización de la fotografía en otros medios y a la ampliación de la obra de arte hacia el paisaje y el espacio público. Este trabajo de Castillo se relaciona con varias obras anteriores –como una serie de acciones en sitios eriazos que se registran en el video *Investigación sobre el eriazo* (1979–1980)– y cabe destacar que la frase misma "Te devuelvo tu imagen" ha sido reutilizada en varias ocasiones por el artista en obras posteriores, de tal modo que forma un eje discursivo a lo largo de su trayectoria. CLAUDIO GUERRERO

1 Se trata de medidas aproximadas porque las medidas de cada pliego varían levemente y porque el montaje del conjunto contempla el traslape de las piezas. **2** La secuencia la reconstruye Guadalupe Álvarez de Araya en su texto "Ocupación y resistencia". Véase: Catálogo exposición *Te devuelvo tu imagen. Ocupación de Juan Castillo* (1998). **3** En Chile se conoce como "animita" a las capillas o santuarios populares que se establecen en memoria de personas que han sufrido muertes trágicas (como accidentes automovilísticos). Algunas animitas son objetos de una particular veneración popular a la que se le dejan ofrendas de diversa especie. Juan Castillo ha afirmado que a inicios de los 80 la animita se volvió un concepto importante, como una suerte de "obra abierta" de carácter popular (Neustadt, 2001, p. 63). **4** Así lo ha referido el propio artista. Véase: GOICOLEA, Mateo. *Conversaciones con Juan Castillo*. Santiago de Chile, 2005. <http://www.juancastillo.net/textos/goycolea-conversaciones-es.pdf> [consulta: 17 agosto 2015].

BIBLIOGRAFÍA *Ruptura: documento de arte*. Por Juan Castillo "et al". Santiago de Chile, CADA, 1982 • RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Melbourne, Art & Text, 1986 • GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. *Chile, arte actual*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988 • Catálogo exposición *Te devuelvo tu imagen. Ocupación de Juan Castillo*. Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral, 1998 • NEUSTADT, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

CASTILLO
Sergio

Santiago (Chile), 1925–2010

TORO

1956 • Escultura, mármol negro • 43 × 65 × 26 cm

INVENTARIO 1075427–5 / 020302001000757 **FORMA DE INGRESO** Ingresada a la Colección del Museo tras su participación en el *Salón Oficial* de 1956 **EXPOSICIONES** *LXVII Salón Oficial de 1956*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1956 • *Sergio Castillo. Esculturas*, Sala de Exposiciones, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Santiago de Chile, 1958 • *Exposición Cincuentenario del Instituto O'Higgins Rancagua*, Instituto O'Higgins de Rancagua, Rancagua, 1965 • *Panorama del Arte Contemporáneo en Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, 1976 • *Exposición de obras del Museo de Arte Contemporáneo*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Santiago de Chile, 1982 • *Exposición de obras colección Museo de Arte Contemporáneo*, Patio Oriente Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1990–1991 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Lily Garafulic. 100 años una doble mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, 2014.



La obra *Toro* representa al animal referido en el título, el cual está recostado –recogido– en posición de reposo. El motivo del toro estará presente siempre a lo largo de la producción de Castillo, inclusive cuando adopta un lenguaje cercano a la abstracción y el metal estructural y espacialmente domina las obras. Esta presencia constante, según las declaraciones del mismo artista, remite a la tradición campesina de donde provenía Castillo. *Toro* tiene un pulido cuidadosamente trabajado, llegando a unas superficies totalmente lisas, sin embargo, en algunas zonas mantuvo texturas rugosas con fines "traductivos". Lo anterior, lo vemos en la representación de

la base de la cornamenta del toro, así como también en sus pezuñas, donde el artista aprovechó unas deformaciones propias de la piedra. El animal está excesivamente recogido sobre sí mismo, como si se intentara que el toro se viese lo más simétrico y ovalado posible y sin dejar ningún espacio que salga del volumen propio del cuerpo. Por ello, hay ciertas partes que son trabajadas en una síntesis formal radical, que no solo economiza en líneas definitorias, sino que se aleja de la mímesis. Por el contrario, parece exagerar la dimensión total de sus cuernos, los que no se ven solamente desproporcionados, sino también alterados por la velocidad de un ataque. Desde una vista frontal, el *Toro* de Castillo, al estar viendo el suelo, no logra presentar a primera vista una postura figurativa. De hecho, lo forzado de la composición del animal hace que la imagen frontal tienda a la abstracción, y que el toro desaparezca.

Sergio Castillo, Premio Nacional de Artes en 1997, tuvo una larga carrera artística donde su lenguaje disciplinar, desde la escultura, fue mutando paulatinamente. Ingresó a estudiar arquitectura en la Universidad Católica en 1942, abandonando la carrera tras dos años. En 1948 ingresó a estudiar Dibujo y Pintura en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, y en la Académie Julian. Con su retorno de París en 1954, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde sus docentes fueron los artistas Marta Colvin, Lily Garafulic y Julio Antonio Vásquez. Tras esto, prácticamente casi de manera instantánea es becado para la Arts Students League en Nueva York en 1956. El paso por esta academia definirá sus trabajos posteriores, que se centraron fundamentalmente en la investigación respecto al metal. Desde 1967 fue profesor de la Escuela de Bellas Artes, y para finalizar su etapa docente, fundó en 1985 en la University of Boston la Facultad de Escultura directa en Metal. Además, Castillo dedicó parte de su vida al apoyo y fortalecimiento de las unidades sindicales, como la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, durante la década del 70.

Antes de sumirse en la exploración moderna del material metálico, se podría decir que ya estaba envuelto en un ámbito moderno que rodeaba y particularizaba las discusiones. No solo en la exploración tecnológica y autoconsciente de los materiales utilizados en las piezas, sino también en aquel cariz propio otorgado por los autores latinoamericanos. Es decir, desde la poesía de César Vallejos a José María Arguedas, hasta las exploraciones plásticas de un David Alfaro Siqueiros o Ennio Iommi, influenciaban de manera cruzada todas las manifestaciones culturales. De este modo, tanto en la escultura como las otras disciplinas de la visualidad, podemos ver las “transformaciones sintácticas para elaborar un archivo simbólico de las capas geológicas que conforman los estratos del universo latinoamericano, cuyo poder está en las lenguas que lo atraviesan y lo engendran como un nudo gorgiano o un laberinto” (Brito, 2004). De esa pieza en medio del laberinto americano que intentaban cruzar los intelectuales de la cultura durante el siglo XX, provienen esas figuras de recuerdo. Es por ello que, antes del metal, el toro como motivo proviene de esa resistencia vernácula que palpita dentro de su formación como artista, rescatando su pasado campesino.

Toro fue el primer modelado en mármol realizado por Castillo. Aunque representa un período puntual en su producción, que por lo demás es bastante breve antes de que se aboque completamente al metal, es una de las piezas más representativas de la Colección de escultura del MAC. No solo por su constante participación en las muestras que desarrollaba esta institución, sino también por la relevancia que obtiene desde el momento que es presentada por primera vez e incorporada a la Colección, mediante premio del *Salón Oficial*. Sergio Castillo genera esta pieza temprana con una ejecución cuidada y excesivamente contenida en lo formal con un toro a un paso de salir a la corrida, tal como el Sergio Castillo que conocemos estaba a punto de alzarse.

MATIAS ALLENDE

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *La Escultura a mi manera. Exposición Retrospectiva a Sergio Castillo.* Santiago de Chile, 2005 • BRITO, María Eugenia. *Sergio Castillo.* Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004.

CODOCEDO
Víctor Hugo

Santiago (Chile), 1954 –1988

INTERVENCIÓN A LA BANDERA

1987 (2011) • Registro fotográfico de acción de arte, impresión digital blanco y negro[1] • 50 x 60 cm

INVENTARIO 847 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *La bandera* **FORMA DE INGRESO** Donación de Paula Codocedo en 2010 **INSCRIPCIONES** 2/4 [ángulo inferior izquierdo], V. CODOCEDO [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** 2° *Encuentro de Arte Joven*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1979 • *Contingencia*, Galería SUR, Santiago de Chile, 1983 • *Eclipse*, Galería Enrico Bucci, Santiago de Chile, 1985 • *1ª Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR*, Porto Alegre, 1997 • *Circuitos–Circuits*, Galería Concreta de Matucana 100, Santiago de Chile, 2005 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



Intervención a la bandera (INV. 847)

Víctor Hugo Codocedo, artista visual, estudió arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y arte en la Universidad de Chile entre 1973 y 1978. Hizo también estudios de publicidad y sociología entre 1979 y 1980. En 1981 recibió la Beca de la Corporación de Amigos del Arte[2].

La obra de Víctor Hugo Codocedo se desarrolló principalmente dentro del período de la dictadura y su trabajo se caracterizó por la búsqueda y proposición de diversas formas de articulación entre el arte y "lo social". En este contexto se debe comprender el recorrido formal de su obra, que se movió principalmente entre la gráfica,



Entre cordillera y mar (INV. 846)

las acciones de arte, el video, el arte postal y la instalación[3]. Al mismo tiempo, la serie de asuntos y temáticas que la recorren son abordadas, formuladas, elaboradas y presentadas bajo diversas modalidades formales según los procedimientos y lenguajes enumerados. Codocedo focalizó su obra en tematizar y elaborar la condición político/social del arte y del sujeto, trabajando en la compleja articulación de lo civil, lo estético, lo biográfico, lo histórico y lo social; en la interrogación acerca del lugar político y el papel activo del arte en el régimen dictatorial; en el ensayo de las posibilidades formales y significantes de los diferentes lenguajes disponibles. En este sentido, la obra de Codocedo debe ser comprendida en un contexto de compleja disputa conceptual y caracterizado como un período en que se asiste a la "recomposición del espacio plástico" (y también del espacio político) en el medio chileno del intervalo entre los años 1975–1981[4].

En este marco, la situación de la obra de Codocedo testimoniaría menos una tensión individual del artista con los lenguajes y referentes más inmediatos, que una modalidad experimental y una imagen crítica del panorama que le era contemporáneo[5]. Desde esta perspectiva, la obra de Codocedo contiene claves acerca de los términos y condiciones de la compleja relación entre las poéticas visuales y el debate sobre la "recomposición del espacio plástico". Asimismo, se perfila como una fuente para considerar el estado de la discusión crítica en un período específico y datable con precisión, a través de documentos, obras, textos, y exposiciones.

Al socaire de la crítica del período, con toda la riqueza conceptual y textual que implica, entre los papeles privados de Codocedo, se encuentra una página de cuaderno fechada no después de 1985, y en la cual él mismo hace estado de su obra ensayando una secuencia de tres períodos, formulados siguiendo el conjunto de una serie de obras y exposiciones[6]. Al principio de ésta página se observa la anotación "concepto bandera". La palabra "bandera" se repite asociada con diversas fechas, lo que prueba que esta es uno de los motivos que estuvo presente a través de todo el trabajo de Codocedo, incluidas las exposiciones *Contingencia* (Galería Sur, 1983), *Eclipse* (Galería Enrico Bucci, 1985) y *Eclipse II El Faraón tiene cara de nuevo Instalación* (Garage Internacional Matucana, 1987).

La obra *Intervención a la bandera* en la Colección del MAC es una composición elaborada con una serie de seis fotografías en blanco y negro que registran la acción del mismo nombre. Según un documento autógrafo inédito[7], fue realizada en septiembre de 1979 y exhibida en diciembre de ese mismo año, en el segundo encuentro



Repliegue (INV. 848)

de arte joven[8]. La acción consistió en clavar la bandera a un bastidor de madera, de los que se usan para clavar una tela en blanco para pintar al óleo. Vemos que la bandera, sin dejar de ser bandera, pasa ahora a ocupar el lugar de la tela para pintar, pasa a formar parte del "soporte" de la pintura. Sin embargo, no se pinta sobre ella, pues lo relevante es la acción. De este modo, el objeto situado en un lugar que no es su lugar natural, puede indicarse como representación.

Como emblema nacional y símbolo históricamente compartido, la bandera chilena es un motivo tempranamente estampado en el repertorio iconográfico infantil y una de las improntas más indelebles del período escolar en la biografía de todo ciudadano. Al mismo tiempo, en cuanto que fundamental símbolo de la institucionalidad republicana, en el período de la dictadura se constituyó también en un símbolo en disputa, entre el orden civil y el orden militar. Precisamente en su calidad de emblema republicano, de símbolo histórico, político e institucional, la bandera se presta para el ejercicio crítico de la representación. Es decir, para situarla en su calidad de significante material, de objeto de paño con un diseño geométrico de colores, disponible a la parodia del repertorio de ademanes y gestos rigurosamente codificados que acompañan la pompa y circunstancia militar y cívica que la escenifica. Así, por ejemplo, ocurre con las perspectivas, los fondos, los relatos poéticos, dramáticos y musicales que la glosan y la mediatizan.

Pero no se trata de mera iconoclastia, sino de la apropiación, o de la disposición de un elemento que significa la condición de ciudadanos, precisamente, aquella condición que el golpe de Estado y la dictadura intervinieron. Como nunca antes había ocurrido en el arte chileno, en ese período la bandera pasó a ser en un emblema que simboliza tanto el ejercicio del orden republicano como su ausencia, especialmente ahí donde, simbolizando la "Patria", sintetiza colectiva e individualmente las categorías que determinan la filiación, en la sociedad civil, en el espacio plástico y en el espacio político.

Las otras dos acciones *Entre cordillera y mar* (1975–77–81) y *Repliegue* (1981–82), cumplen con una mecánica similar, solo que en el primer caso la bandera fue dibujada en la arena de una playa y borrada por la marea, de modo que no se trabajó con el objeto bandera sino con su representación. En el segundo caso, tenemos otra vez en escena a la bandera misma, en la acción de ser desplegada y plegada ante el umbral del pórtico del Museo Nacional de Bellas Artes, de modo que si antes tuvimos una representación de la bandera en el espacio de la naturaleza, ahora tenemos la bandera misma sien-

do manipulada en el espacio del arte. En este sentido debemos tener en cuenta que se trata de "acciones", es decir, de cometidos específicos en los que el artista queda comprometido corporal y conceptualmente. Actos que tienen una duración definida, situaciones que acontecen en el tiempo y que son efímeras, por lo que su registro es fundamental pues, al mismo tiempo que testimonia su verificación, permite que la acción se inscriba en otra temporalidad y puedan formar parte de diversas composiciones, exposiciones o instalaciones, circulando así en el campo del arte.

El crítico Justo Mellado observa en su breve análisis la articulación crítica entre espacio plástico y espacio político institucional, en las tres acciones que implican la bandera. "La acción de Loncura fue un gesto indicativo que reproducía gráficamente el deseo de un espacio para el arte chileno; el gesto del pliegue de la bandera frente a la institución emblemática del arte, manifestaba la falta de espacio para el arte que ponía en duda los emblemas de la institución; finalmente, el acto de clavar la bandera a un bastidor significaba arrancarla de la apropiación militar de su emblematicidad, convirtiéndola en pintura"[9].

Por otro lado, en el caso específico de *Intervención a la bandera*, junto con el registro fotográfico, el resultado de la acción fue también un objeto concreto: la bandera clavada en el bastidor. De este modo figuró en la exposición *Contingencia*, en 1983[10]. A su vez, las tres composiciones con series de fotografías tuvieron lugar también en la exposición *Eclipse*, en 1985. Esta especie de deriva de las obras las transforma, por una parte, en material de trabajo y, por otra, en signos de un enunciado o de una textualidad que está en un estado de constante composición y recomposición. Lo que es, sin duda, una de las características formales más significativas de la obra de Víctor Hugo Codocedo, que supo aprovechar los diferentes lenguajes y procedimientos visuales, para construir sentido combinando y recombinando el repertorio de elementos. GONZALO ARQUEROS

---

1 Edición original: Mario Fonseca, en 1987. Edición póstuma 2011: Digigraphie a 2880 dpi con tintas K3 matte de conservación. **2** Entidad privada que se formó con el objeto de apoyar el arte actual, principalmente la producción de jóvenes artistas emergentes. **3** Es importante comprender que cualquier enumeración de procedimientos y lenguajes resultaría mezquina sin considerar el contexto de emergencia de la obra de Codocedo, especialmente porque la relación del autor con cada uno de los lenguajes es compleja y no puramente instrumental. **4** Véase: RICHARD, Nelly. *Postulación de un margen de escritura* (1981), *Una mirada sobre el arte en Chile* (1982); *Cuadernos de/para el análisis* (1983); y *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1987). Es importante advertir que estas piezas editoriales, así como todas las que se escribieron, circularon, leyeron y debatieron en el período comprendido entre 1975 y 1985 (de *Final de Pista* a *Fuera de Serie*) han devenido en fuente primaria para el estudio y la composición de la historia del arte chileno del último período del siglo XX. Las fechas que se suministran no establecen una cronología cerrada, sino que esconden momentos, obras, exposiciones y ediciones significativas, todos acontecimientos concretos con los cuales asociar la temporalidad abstracta de los relatos que conforman la historia del período. **5** No se puede reducir el recurso a un determinado lenguaje como una cuestión de elección o cumplimiento académico generacional para enfatizar la categoría de la "transgresión" como, pese a la corta distancia histórica, lo hacen por ejemplo Milan Ivelic y Gaspar Galaz, asumiendo la "Escena de Avanzada", "la continuidad de la pintura", "el lenguaje complejo de las instalaciones y del video" y la condición generacional como categorías naturalizadas y determinantes, sin observar más detenidamente los términos en discusión. Véase: GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. *Chile Arte Actual* . Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 186. **6** La fecha más temprana es 1972, que corresponde a una exposición de pintura declarada en su currículum y realizada el mismo año de egreso de la enseñanza secundaria (V. H. Codocedo estudió en el Colegio Salesiano Alameda). Aunque tachadas, las fechas inmediatamente ulteriores son 1977 y 1978 (éste último es el año de egreso de la Licenciatura en Artes) y registra dos actividades anteriores a 1977. Podemos considerar los trabajos y anotaciones de este período como ya inscritos dentro del campo del arte. Por último, la fecha más próxima declarada es noviembre de 1985, lo que permite suponer un período de larga duración entre 1977 y 1985, más dos o tres períodos breves, de los cuales el tercero se encuentra aun no resuelto. Por esto podemos aventurar la hipótesis de que estas anotaciones datan del período en que preparaba la exposición *Eclipse*, verificada en la Galería Enrico Bucci en el mes de diciembre de 1985, y que dada la separación que presenta respecto del resto de las anotaciones, el autor lo pudo haber considerado como la apertura de un tercer período, aún no del todo nítido, pero con características claramente diferentes a los dos anteriores. Véase: CODOCEDO Víctor Hugo, Carpeta de artista. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **7** Se trata de "Trabajos expuestos", página mecanografiada que describe los trabajos que componían la exposición *Contingencia*, en septiembre de 1983. Véase: CODOCEDO Víctor Hugo, Carpeta de artista. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **8** Los Encuentros de Arte Joven fueron convocados por la Corporación de Amigos del Arte y tuvieron lugar en el Instituto Cultural de Las Condes entre 1978 y 1981. **9** MELLADO, Justo Pastor. En recuerdo de Víctor Hugo Codocedo. *La Nación*, Santiago, Chile, 28 de agosto de 1994, p. 27. "Loncura" es el nombre de la playa ubicada en la V Región de Valparaíso, en cuyas arenas fue dibujada la Bandera que luego fue borrada por el mar. **10** El bastidor con la bandera fue dispuesto sobre un fondo oscuro y al revés del cuadro, de modo que se pudiera ver la estructura de madera. Véase: RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014, p. 127.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Eclipse. Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*. Santiago de Chile, Galería Bucci, 1985 • Catálogo exposición *Eclipse II. El Faraón tiene cara de nuevo*. Santiago de Chile, Galería Bucci, 1987 • MELLADO, Justo Pastor. Contingencia. *Cuadernos de/para el análisis* (1): 70–76, 1983 • ELTIT, Diamela y ZURITA, Raúl. *Una Bomba Cerrada. Sobre Víctor Hugo Codocedo* [texto mecanografiado]. Santiago de Chile, [s.n.], 1983.

COLVIN
Marta

Chillán (Chile), 1907 –
Santiago (Chile), 1995

SILVIA (SYLVIA, SYLVIA MAY)

1942 • Escultura, vaciado en bronce • 79,2 × 45,8 × 33,7 cm

INVENTARIO 1075433–K / 020302001000760 **FORMA DE INGRESO** Adquirida a la artista en 1955 **EXPOSICIONES** *Exposición del arte chileno contemporáneo*, Río de Janeiro, 1944 • *Exposición del arte chileno contemporáneo*, Montevideo, 1944 • *54° Salón Oficial*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1942 • *Exposición de Retrato en la Plástica Chilena*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1949 • *Exposición de arte en San Gregorio*, Población San Gregorio, Chile, 1962 • *Exposición de Pintura Chilena*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1975 • *Exposición de Colección del MAC*, Universidad de Chile sede Chillán, Chillán, 1977 • *Exposición de Colección del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1978 • *Exposición de obras del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1982 • *Escultura Chilena*, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991.



Marta Colvin ingresa a la Escuela de Bellas Artes tras el terremoto de 1939 que sufrió su ciudad de nacimiento, Chillán, radicándose en Santiago hasta 1945. Entre sus maestros se destacaron fuertemente, Julio Antonio Vásquez y Lorenzo Domínguez. De forma rápida, por lo notable de sus trabajos, fue nombrada ayudante de Taller de Escultura de Vásquez en 1943, para asumir como profesora auxiliar en 1950 y obtener la titularidad en 1957. Becada por el gobierno francés entre 1948 y 1949, en París estudió en la Grande Chaumière. Allí se relacionó con los nuevos estudios de Constantin Brancusi y Hans Arp, perfeccionando su técnica en Londres, entre 1951 y 1953. Durante ese viaje conoció a otro maestro de la escultura moderna, Henry Moore, también clave para su producción.

Marta Colvin fue congraciada por la crítica internacional para la *VII Bienal de São Paulo* de 1965, donde obtiene el Premio Internacional, el más importante del certamen, compartido con Isamu Noguchi; lo que la ubica en el centro del mapa del arte occidental. Desde la década del 60 vivió por más de 30 años en París, donde se relacionó con el ámbito artístico-intelectual, siendo representada por la Galerie de France[1]. Así, este proceso de consagración y consolidación de su obra, llegó con el Premio Nacional de Arte en 1970, donde los jurados destacaron su potente carácter americanista. Dicho rasgo, la relevó dentro de las dinámicas nacionales y regionales, sobre la exploración de un color y forma vernacular.

Su técnica usual fue el desbaste de madera, y su material favorito fue el mármol. En el caso de trabajos monumentales, los desarrollaba con talla sobre piedra, preferentemente con el material de la piedra andesita. Sin embargo, y como podemos notar, siempre experimentó y buscó distintos soportes. Como en el caso de *Silvia*, un vaciado en bronce donde el trabajo aditivo dentro de la escultura está notablemente logrado, considerando, sobre todo, el excelente estado de conservación en el que se encuentra. Entre 1939 y 1948, año en que recibe la beca para estudiar en París, vemos un progresivo paso de trabajos con una matriz figurativa, donde realiza retratos, bustos, de modelos familiares o patrimoniales (conmemoraciones históricas como la que realiza para la plaza Sucre en Ñuñoa *Monumento al Gran Mariscal de Ayacucho* en 1947), hacia una producción donde sus trabajos bifurcan a una abstracción ceremonial, donde los motivos americanos llenan su imaginario, tratando de descubrir las antes referidas formas vernaculares. En 1942 realiza este busto, retratando a su hija Sylvia May Colvin. Aprovechando la gracia de juventud de la muchacha logró realizar una pieza increíblemente bien ejecutada. A partir de la postura corporal que realiza la retratada, logró un alzamiento de características corporales específicas. Las manos y el cuello, aun cuando no lo extiende hasta la desproporción imposible del arte manierista, se presenta como algo exagerado. Pero lo anterior es producto de una composición, o mejor dicho, del diseño corporal. El pelo recogido y poco voluminoso de *Silvia*, además de lo estrecho de su espalda, y la estructura de su tronco en general, resaltan una composición del cuerpo de manera ascendente, viéndose alargados tanto el cuello como las manos, las cuales sostienen los brazos cruzados de la muchacha. En relación a la camiseta ceñida sobre el tronco del busto, Colvin aprovechó la fase de pulido de la pieza, para dejar partes de rugosidad relativas al estado con el que sale el bronce después del vaciado. Posiblemente pudo haber un trabajo de bruñido del bronce posterior, pero la irregularidad sobre la representación de la blusa no lo hace muy factible.

Respecto al tránsito de la obra en la Colección, podemos inferir que es una de las piezas de la *Exposición Inaugural* del MAC. Desde su participación en el *54º Salón Oficial*, se transformó en una de las piezas que generalmente utilizó el Instituto de Extensión de Artes Plásticas para la difusión de las artes chilenas, en las exposiciones itinerantes por América Latina durante la década del 40. Posteriormente, fue adquirida en 1955 por el director y fundador del MAC, Marco Bontá, lo cual confirmaría una necesidad de preservar esta pieza dentro del acervo de la Universidad de Chile. *Silvia* representa uno de los últimos momentos de la escultura figurativa para la autora, desde sus proyectos de obras conmemorativas a personajes relevantes para la Nación o —como en este caso— significativos para la artista. Las sendas que la llevaron a la abstracción, en relación a esas obras, no desmerecen a este tipo de producción temprana, más bien es esta donde se demuestra el conocimiento técnico y la sensibilidad material que la relevaron como una de las artistas más importantes del arte latinoamericano del siglo XX.

MATÍAS ALLENDE

1 Importante y reconocida Galería de arte en París, en funcionamiento desde 1942.

BIBLIOGRAFÍA CARVACHO, Víctor. *Historia de la Escultura*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983 • MARTA, Colvin. *Anales de la Universidad de Chile* (134): 179–193. Universidad de Chile, 1965.

COLVIN
Marta

Chillán (Chile), 1907 –
Santiago (Chile), 1995

IXCHEL I

1944 • Escultura, piedra • 41 × 32,5 × 35,3 cm

INVENTARIO 1075465–8 / 020302001000779 **FORMA DE INGRESO** Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1976 **EXPOSICIONES** *56° Salón Oficial*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1944 • *Escultura Chilena*, Casa Central Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991 • *Refundación*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005 • *Marta Colvin, desde el taller*, Fundación Telefónica, Santiago de Chile, 2007.

C



Perteneciente a la segunda generación de escultores de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Marta Colvin inicia sus estudios en 1939. Uno de sus trabajos cúlmines de la etapa formativa será *Ixchel I* [1], de 1944. Sus ejercicios en la Escuela encarnarán aquellos debates al interior del ambiente universitario, receptivos al cambio de los lenguajes abstractos y expresivos de la escultura y agitados por la pugna entre el realismo académico y las búsquedas esenciales de la materia, principalmente, la procedencia y el carácter de los materiales autóctonos. Como señala Colvin en 1946: "mi espíritu se debate en una lucha entre los puristas y los abstraccionistas" (La Aurora de Chile, 1946). La oscilación de esta discusión se ancla, por una parte, en la concepción pedagógica de los talleres de dibujo y escultura en Santiago donde se enfatizaban los estudios de la figura humana como modelo y herramienta para el perfeccionamiento y dominio técnico del cuerpo, su masa y volumen; una instrucción impregnada por la tradición y los cánones de la academia francesa. Por otra parte, los esfuerzos

por liberarse de aquellas representaciones aferradas a un referente reconocible, cobran mayor fuerza cuando la producción renovadora de la escultura de Constatin Brancusi, John Flannagan y Ossip Zadkine de los años 20 y 30 repercutía con admiración en el derrotero local[2].

El modernismo de la escultura desde la valorización de materialidades primarias como la piedra, la visibilidad de los procesos de desbaste de sus superficies, la búsqueda de las formas simples a la vez profundas y severas, converge en el ambiente artístico en un momento que existía una amplia exploración sobre los elementos constitutivos de un americanismo cultural[3]. En concreto, la dicotomía formal y discursiva de las esculturas de los años 40 de Colvin, previo a su viaje de estudios en la Grande Chaumière en el Taller de Zadkine en 1948, vislumbra aquella inclinación abstracta en un régimen de instrucción figurativa, dejando entrever los giros que acontecen en el campo de la escultura a través de sus profesores Julio Antonio Vásquez y Lorenzo Domínguez. Colvin destaca inmediatamente al obtener año a año durante sus estudios en la Escuela –entre 1939 y 1944–, reconocimientos en los *Salones de Alumnos* por sus cuerpos y retratos de sólida factura en yesos, terracotas y piedras[4]. Sin embargo, es en *Ixchel I* donde captura aquel tránsito del dominio de la técnica del volumen, consiguiendo un rostro de rasgos precisos desde la nueva incursión de la talla directa; una destreza que le valdrá el Primer Premio en Escultura en el evento de mayor trascendencia de Santiago en aquellos años, la edición del *56º Salón Oficial*.

Tal como se registra en sus cuadernos, el estudio de las proporciones de los cuerpos consideraba los aprendizajes teóricos de morfología, tipología, fisiología y osteología humana para lograr las armonías y verosimilitudes del canon ideal clásico: superficies pulcras y suaves, sin rastros de las intervenciones del escultor. El recambio de la fidelidad de los cuerpos por la impronta personal del artista con los materiales, es encabezado por Domínguez en su escultura y en su enseñanza, al privilegiar el trabajo con materiales próximos como la piedra andesita de las canteras cercanas al cerro San Cristóbal y por traslucir los procedimientos de concepción y desbates de la piedra. El proceso preliminar consistía en dibujar a lápiz sobre la piedra en bruto los contornos y formas del aspecto facial de manera proporcional, para luego comenzar a cincelar y, por último, pulir las superficies de un bloque único. La paciente labor de esta técnica implicaba "transformar directamente la materia en una composición preestablecida por el escultor, afrontando las dificultades de vetas, porosidades y orificios y la ejecución de sus formas, brindando un vínculo más cercano y afectivo entre el artista y sus materiales" (García, 2007, p. 15).

Colvin intenciona los procedimientos de desbastes en *Ixchel I* en distintos grados, otorgándole superficies lisas y facciones definidas al rostro por medio del acabado pulcro, mientras que los cabellos se desenvuelven orgánicamente a partir del estado tosco y granuloso de la piedra. En su conjunto *Ixchel I* contiene un aspecto opaco, rígido y severo que se contrapone a las búsquedas por el movimiento y los gestos en sus primeros trabajos figurativos de cuerpos y retratos. El crítico Víctor Carvacho evaluó agudamente estos incipientes logros de su factura en comparación a referentes internacionales: Colvin "se mueve plenamente entre un figuritivismo realista de nobles perfiles, pero al margen de otras inquietudes que caracterizan a la escultura moderna. Lo suyo es muy avanzado, pero no sobrepasa el lirismo expresivo difuso, a la manera como lo encontramos en la escultura francesa cercana a 1900"[5]. De manera categórica, Carvacho advertía las cualidades por las que *Ixchel I* y las esculturas de Colvin destacaban al mismo tiempo que admitía la carencia de un sello propio. Luego del período de preguntas, exploraciones y estudios en el extranjero, primero en París y luego en Londres con Henry Moore en 1951, Colvin será autoconsciente de que las raíces americanas de las culturas precolombinas, sus mitos y vestigios arquitectónicos serán la inspiración y base de las soluciones formales y constructivas de sus esculturas desde fines de los años 50 en adelante.

Aun así, en la primera fase figurativa, tanto en la obra *Voces de América* de 1946 como en *Ixchel I* se atisba un imaginario conectado con la identidad americana. Colvin se aproximará a estas fuentes a través del acceso de documentos sobre las culturas indoamericanas, las que posteriormente podrá conocer *in situ*, mediante la visita a sitios arqueológicos, sus entornos y el carácter de los mitos ancestrales. De hecho, en el mito maya la diosa lunar Ixchel, cuyo nombre significa "La de tez blanca"[6], se representa en los códices como una mujer joven, simbolizando "la gran madre tierra y la parte femenina de la creación". El poder de estos atributos femeninos será uno de los temas que Colvin explorará a lo largo de toda su trayectoria artística, desde la expresividad orgánica de *Humus o Germinal* (1949), pasando por las cálidas *Terra Mater* (1956) e *Ixchel II* (1968), la abstracta y geométrica *Machi* (1973), hasta la monumental *Pachamama* (1986). No exento de matices y contextos distintos, en todas estas obras coexisten las insistencias de la escultora por traducir la protección, seguridad y contención de la madre ante sus hijos y la tierra; una genealogía de obras que tiene sus inicios en *Ixchel I*. SOLEDAD GARCÍA





1 Para la investigación de la exposición *Marta Colvin, desde el taller* realizada en Fundación Telefónica en el año 2007, se confeccionó un catálogo razonado de la producción escultórica de la artista, identificando esta escultura como *Ixchel I* para diferenciarla del segundo trabajo con el mismo nombre de 1968 realizada en madera. **2** Véase reseña del libro *Ossip Zadkine* (1929) de André de Ridder escrita por Julio Antonio Vásquez. En: *Revista de Arte* (5): 15–16. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1935. **3** Recojemos el título introductorio "Apuntes sobre un americanismo cultural y artístico", escrito por Francisco Curt. En: *Revista de Arte* (10): 1–7. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1936. **4** Véase bibliografía: Premiados en el LVI Salón de Bellas Artes. Un premio merecido: el de Marta Colvin, 1ª en escultura. Recorte de prensa. **5** CARVACHO, Víctor. *Historia de la Escultura en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983, p. 258. **6** NÁJERA, Marta. Del mito al ritual. *Revista Digital Universitaria* (6): 2–18, 2004. Universidad Nacional Autónoma de México.<www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art39/ago_art39.pdf> [consulta: 22 junio 2015].

BIBLIOGRAFÍA PREMIADOS en el LVI Salón de Bellas Artes. Un premio merecido: el de Marta Colvin, 1ª en escultura. En: Archivo Marta Colvin. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1944. Recorte de Prensa, [s.p.] • Catálogo exposición *LVI Salón Oficial del Estado*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1944 • CAUSEY, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford, Oxford University Press, 1998 • MARTA Colvin. *Anales de la Universidad de Chile* (134): 179–193. Universidad de Chile, 1965 • GARFÍAS, Mimi. Raíces americanas en la obra de una artista. *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, 12 de agosto de 1948 • GARCÍA, Soledad. Marta Colvin, América extrema. Esculturas, procesos e ideas. En: Catálogo exposición *Marta Colvin, desde el taller*. Santiago de Chile, Fundación Telefónica, 2007 • GOLDSCHMIDT, Dr. A. La Semana Plástica. *Revista Zig-Zag* (2.076): 43. 5 de enero, 1945 • LASSAIGNE, Jacques. *Marta Colvin*. París, Galerie de France, 1967 • PATERNOSTO, César. *Piedra Abstracta. La Escultura Inca: una visión contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989 • SCHULTZ, Margarita. *La Obra Escultórica de Marta Colvin*. Santiago de Chile, Hachette, 1994 • Catálogo exposición *International Sculpture Competition: The Unknown Political Prisioner*. Londres, Tate Gallery, 1953 • VÁSQUEZ, Julio Antonio. Ossip Zadkine. *Revista de Arte* (5): 15–16. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1935 • MARTA Colvin. *La Aurora de Chile*. Santiago, Chile, octubre–noviembre de 1946.

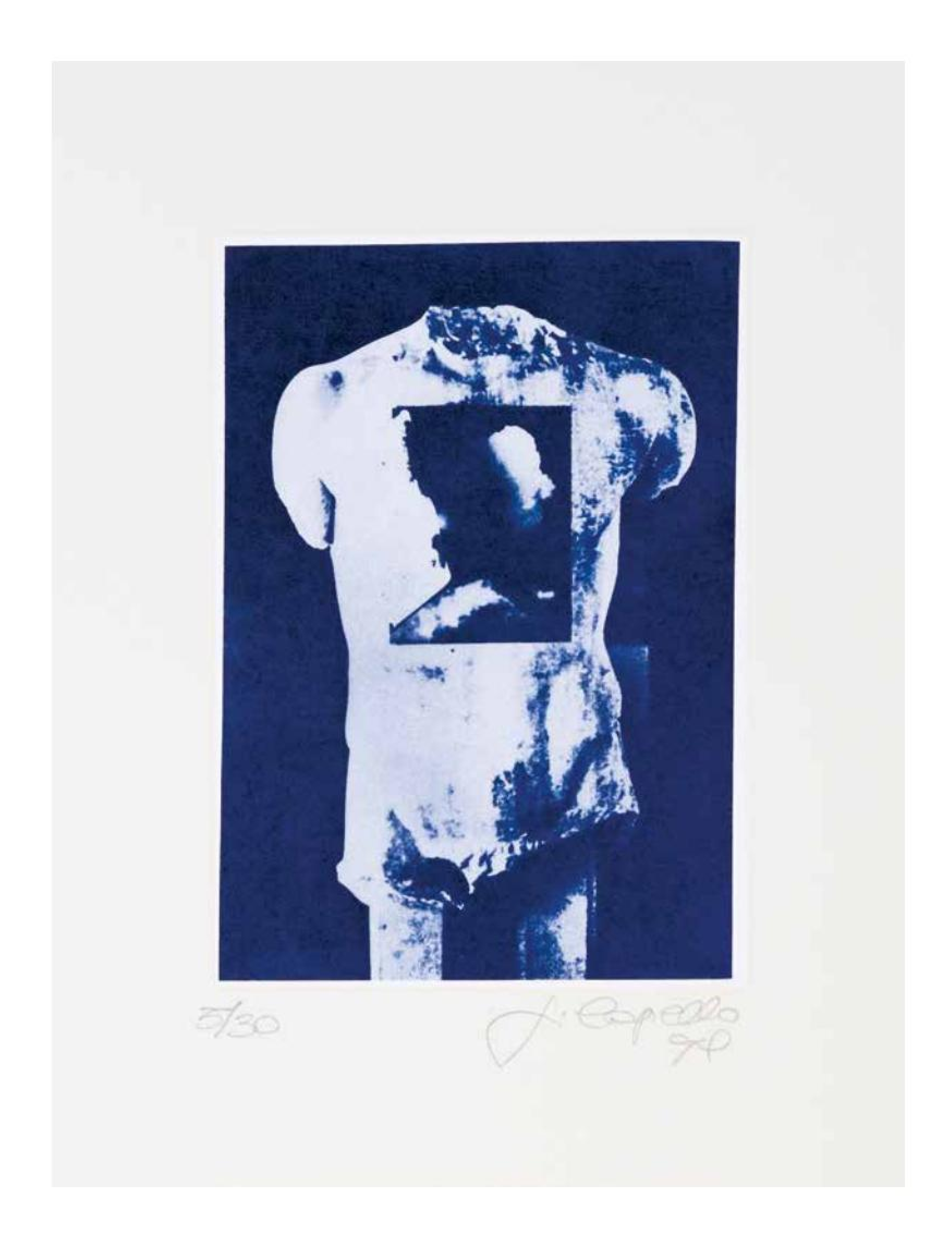
COPELLO
Francisco

Santiago (Chile), 1938–2006

SIN TÍTULO

1994 • Grabado, calcografía (fotograbado, aguatinta) sobre papel Velin Arches de 125 g • 25 × 17,9 cm / 49,7 × 40,9 cm

INVENTARIO 531 **INSCRIPCIONES** 5/30 [ángulo inferior izquierdo], F. Copello 94 [ángulo inferior derecho]



Francisco Copello es un artista en cuya trayectoria conviven la performance, el dibujo y el grabado de forma armónica, y cuya obra se estructura esencialmente desde lo autobiográfico, utilizando su cuerpo como modelo o herramienta. Dicho proceder lo llevó a vivir entre Nueva York, Italia y Santiago.

El grabado que vemos se inscribe en el período de 1970, que encuentra a Copello en Nueva York (Estados Unidos), justo después de haber estudiado grabado en el Pratt Graphic Center, lugar donde aparte de la enseñanza del grabado se hacían ediciones para artistas como David Hockney y Jim Dine, entre otros. De esa experiencia nace tanto su intención de dedicarse a la edición profesional de grabados e instalar un taller en Manhattan por donde pasarán artistas como Rainer Fetting y Sandro Cia, como el comienzo de una investigación en las técnicas del fotograbado, el cual incorporará profusamente en las obras de este período.

Esta obra pertenece a una serie de grabados trabajados con dicha técnica en donde Copello ensaya la relación entre lo geométrico y lo orgánico, otra de las temáticas que encontraremos como constante en su imaginario. En este caso se representa un torso griego atravesado por un recuadro que deja ver el cielo.

La imagen del torso es una fotografía presumiblemente tomada del patio de las esculturas griegas del MOMA de Nueva York, la cual ha sido traspasada a una plancha de cobre por medio de una emulsión fotográfica combinándola con la imagen de un cielo nublado. Las diferencias de grises en el cielo y en el modelado del torso se han logrado por medio de sucesivas aguatintas.

En 1970 Copello participó y fue galardonado con el Primer Lugar en el Certamen Internacional de Grabado Nicolás Copérnico de Polonia, aunque no podemos afirmar con exactitud si fue por este grabado en particular u otro de la serie. De este torso se hicieron dos versiones que varían en tamaño y en la orientación de la imagen. La obra perteneciente al Museo corresponde a la de menor tamaño, impresa en color azul, que es parte de una edición de 30 ejemplares. NELSON PLAZA



CORÉ

SILVA OSSA Mario

San Fernando (Chile), 1913 –
Santiago (Chile),1950

INVENTARIO DE LAS PERTENENCIAS DE GULLIVER

Boceto para ilustración de la Revista *El Peneca* N° 1.716 (1 de noviembre de 1941)

1941 • Dibujo en grafito y aguada de tinta china • 36,5 × 26,3 cm

INVENTARIO 1075338–4.2 / 02030100100570 (2 de 9) **PROCEDENCIA** Forma parte de la carpeta *Nueve portadas Revista El Peneca* **FORMA DE INGRESO** Se presume donación ca. 1971. Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1974 **INSCRIPCIONES** CORÉ [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Adquisiciones y donaciones recientes*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1971.

Mario Silva Ossa, más conocido como Coré, dibujante e ilustrador chileno, se formó en el Colegio San Ignacio y en la Universidad de Chile, donde estudió dos años de arquitectura. Es conocido principalmente por su extraordinario trabajo en la revista infantil y juvenil *El Peneca,* editada e impresa por la Editorial Zig-Zag, la que ilustró periódicamente entre los años 1930 y 1950[1]. Durante ese tiempo, bajo el seudónimo bíblico de "Coré", produjo miles de dibujos e ilustraciones para las portadas y los relatos que publicaba la revista, además de numerosas ilustraciones para libros, principalmente narrativa. Su obra dibujística fue determinante por lo menos para tres generaciones de niños chilenos, contribuyendo así a la formación del imaginario y del repertorio figurativo de mitad de siglo en la cultura visual chilena del siglo XX.

La maestría de Coré no consistía solo en trazar figuras e imágenes alusivas a textos, sino en unirlas y articularlas con una materia común que provenía de la tradición literaria y de la visualidad occidental, volviéndolas mágica y abruptamente familiares al destinatario. Por lo anterior, sus ilustraciones nunca se presentan al lector como "estereotipos intemporales", sino que lo hacen como imágenes históricas, templadas en la cultura artística y en la tradición literaria.

La producción de Coré es fundamentalmente una obra gráfica y dibujística dedicada a niños y jóvenes, desarrollada en el campo de la ilustración y la cultura de imprenta, en el período de mayor interés por la infancia y la juventud en la historia nacional. Este período, que abarca toda la primera mitad del siglo XX y en el que se consolida la infancia como invención nacional, como formación histórica, social y cultural, es al mismo tiempo decisivo en la historia del arte chileno contemporáneo y en el desarrollo de los medios gráficos y las revistas ilustradas. Coincide, en nuestro país, con el período en que ocurre la incorporación manifiesta de la modernidad artística, con la recepción de las vanguardias y de las transformaciones e ideas más radicales en la pintura, la escultura, la arquitectura y, sin duda, en el dibujo.

La pieza *Inventario de las pertenencias de Gulliver*, es un boceto para la ilustración de un episodio correspondiente al segundo capítulo de la parte primera: "Voyage to Liliput", de la novela de Jonathan Swift, *Travels Into Several Remote Nations Of The World In Four Parts. By Lemuel Gulliver* (1726).

El episodio relata el inventario de los objetos que Lemuel Gulliver porta en sus bolsillos, y que el Emperador de Liliput ha encargado realizar a los funcionarios Clefrin Frelock y Marsi Frelock. Transcurre en la tierra de Liliput y en la novela lleva por título "His Pockets at fearched, and his Sword and Pistols taken from him" (Sus bolsillos son registrados y le quitan su sable y pistolas).

Lemuel Gulliver traduce al inglés el informe que los funcionarios hicieron para el Emperador y relata el efecto que los objetos causaron en este y sus súbditos, en especial su sable, sus pistolas y su reloj. Es interesante observar que Coré eligió reproducir solo los objetos más significativos, la pistola y el reloj, obviando el sable y siguiendo los términos descriptivos del lacónico informe y el efecto de asombro que el reloj despertó en el Emperador.

La pistola es representada tal como la describe el informe, es decir, como: "una columna de hierro hueca..., sujeta a un fuerte trozo de madera"[2], mientras que el reloj se representa como el objeto que acapara el interés del Emperador. En su lámina Coré no se limita a poner en imagen a los protagonistas, los elementos, el escenario y el ambiente de la escena, sino que va más allá de la reproducción de la fuente literaria. Se las arregla para visualizar también la atmósfera ética de la escena, dando el mismo protagonismo a los personajes y a los objetos. De este modo la pistola, que solo momentos antes había producido el terror en Liliput, ahora se presenta inofensiva y abandonada. Tanto así, que uno de los funcionarios se sienta despreocupado en el cañón, mientras el otro, indiferente a toda amenaza, se afana en la escritura del inventario.

El reloj es ubicado en el centro de la composición, adquiriendo así el protagonismo que merece como el enigma cósmico y mecánico que es. Lo que el dibujo visualiza es que la curiosidad es privilegio exclusivo del Emperador, a quien vemos observando intrigado el movimiento de las manecillas y absorto en el tic-tac de la máquina.

El método narrativo de Coré en esta lámina ha sido visualizar el efecto y no representar las causas. Es decir, las acciones representadas sugieren un antecedente previo y una consecuencia ulterior, entendida en los términos del sentido temporal y espacial de la historia. De tal modo, los hábitos del severo escrutinio y de la aguda observación que practican los liliputienses quedan también asociados a la diferencia de clases y al poder cursándose en la relación de quién manda y quién obedece. Por obra de la maestría gráfica de Coré, el lector logra discernir efectivamente, y solo mediante la fina administración de los recursos formales y relaciones tonales, lineales y proxémicas, las diferencias jerárquicas entre la figura que observa el reloj y las dos figuras subalternas que escriben el inventario.

Swift no describe el lugar específico en que transcurre el episodio, pero el dibujo de Coré sugiere que se trata de un escenario suburbano. No olvidemos que Lemuel Gulliver observa el paisaje desde un punto de

vista elevado y puede registrar simultáneamente las zonas urbanas y rurales, tal como lo hace al comienzo del capítulo I[3]. El dibujo de Coré confiere un efecto de artificio, de irrealidad y anacronía a sus motivos, como si estos fueran réplicas estilizadas de juguetes. Confiere a la escena un carácter teatral, donde todos los elementos que rodean la acción forman una especie de escenografía dibujada. La composición es plenamente estable y la escena transcurre con la misma naturalidad de los eventos habituales en un barrio, no obstante hay en ella una atmósfera siniestra e inquietante, debida quizá al aspecto anacrónico y fabuloso de los motivos[4].

En la revista, la ilustración en blanco y negro adquiere más saturación que en el boceto y los trazos, los valores y la transparencia sutil de las aguadas se saturan por efecto de la impresión. La composición queda inserta en la página yuxtaponiéndose con el texto, que corre por encima de las figuras marginales y se ciñe a las figuras principales ajustando las formas. No hay líneas horizontales en el dibujo que repitan el sentido del texto impreso en la página. Los ejes diagonales que dinamizan la escena y se atraviesan hacia el centro, se afirman, focalizando la atención, de modo que la rigidez de la página escrita queda también intervenida por la imagen.

Es necesario considerar la obra de Coré en relación con las transformaciones en la cultura artística nacional, con la cultura de imprenta y la expansión de la industria editorial, con las revistas ilustradas y el desarrollo de las artes gráficas, especialmente del grabado, que en la medianía del siglo XX supuso la formación de un "pensamiento gráfico" y una perspectiva crítica sobre el dibujo. Esta consideración histórica, cultural y crítica, nos lleva a su vez a reconocer la necesidad de comprender que las láminas de Coré introducen una idea contemporánea del dibujo, aquella que lo consigna al mismo tiempo como lenguaje, como expresión y como medio para la producción de la página impresa.

El MAC guarda en su Colección dos series de dibujos de Coré. Una primera serie de nueve piezas incorporada en 1971 (a la que pertenece la pieza *Inventario de las pertenencias de Gulliver*), pero de la que no se conoce su proveniencia ni se sabe con precisión si su ingreso fue por donación o adquisición[5]. Y una segunda serie de seis dibujos, donada en noviembre de 1983, en el contexto del seminario sobre la obra de Coré, dirigido por el profesor Adolfo Couve, en el Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes Universidad de Chile[6].

GONZALO ARQUEROS

1 *El Peneca* fue una famosa revista creada por la Editorial Zig-Zag, que circuló en Chile en el siglo XX, entre los años 1908 y 1960. Llegó a tener un tiraje de 180 mil ejemplares hacia 1940 y se distribuyó también en otros países latinoamericanos. Su dominio comenzó a declinar en la década del 50 producto de la importación de revistas de historietas norteamericanas y probablemente con la desaparición de Coré, su principal ilustrador, al cual históricamente se lo identificaba con la revista. Sus directores fueron: el cronista historiador y bibliotecario Enrique Blanchard-Chessi hasta 1911; el sacerdote católico y crítico literario Emilio Vaisse (Omer Emeth) hasta 1920; desde 1921 hasta 1960, Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane), dio a la revista un carácter definitivamente contemporáneo, con el estilo inclusivo, el perfil cultural y la orientación literaria que la hicieron exitosa y célebre en Chile y Latinoamérica. Fue Elvira Santa Cruz Ossa quien incorporó a su joven sobrino Mario Silva Ossa a la revista. **2** "A hollow pillar of iron..., fastened to a strong piece of timber". **3** "Todo el país parecía un jardín continuo, y los campos cercados, que eran, en general, de doce metros cuadrados, se asemejaban a otros tantos macizos de flores. Alternaban con esos campos bosques de unos cinco metros, y los árboles más altos, por lo que podía juzgar, parecían tener unos tres metros de altura. A mi izquierda vi la ciudad, que parecía la decoración pintada de una ciudad en el teatro". En: SWIFT, Jonathan. *Viaje de Gulliver a Liliput*. Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2001, p. 2. **4** "Coré fue perfeccionando su arte a medida que avanzaba en edad. Sus dibujos eran objeto de un largo estudio de los diversos estilos seculares, conservando sus preferencias por el medioeval y por lo fantástico". En: Roxane (Elvira Santa Cruz Ossa). Mario Silva Ossa (Coré). *El Peneca* (2154): 3, 1950. **5** Véase: Museo de Arte de Quinta Normal presenta novedades. *La Nación*, Santiago, Chile, 27 de marzo de 1971; y, Museo de Arte Contemporáneo. *El Siglo*, Santiago, Chile, 7 de abril de 1971. Véase también: Inventario de Dibujos, Acuarelas, Témperas, Técnica Mixta. En: Subfondo Colección, serie Inventarios, caja Inventarios 1952–1976, carpeta 5/6. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **6** Existen al menos dos cartas que lo atestiguan, la primera de ellas data del 21 de julio de 1983, está firmada por Enrique Solanich Sotomayor, entonces director del Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y contiene entre otras cosas, la certificación académica e institucional del valor artístico, estético e histórico de la obra de Coré. (En: Subfondo Correspondencia, caja 31, carpeta COR 1983.3. FAIMAC). La segunda carta data de noviembre de 1983, está firmada por Dolores Mujica García Huidobro y registra la recepción de seis dibujos de Coré donados por el señor Gustavo Araya. El documento figura como "Propuesta de Enrique Solanich para la adquisición de piezas de Coré (Mario Silva Ossa) para la Colección del MAC". (En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD3 N-Z, COR.01. FAIMAC). Existe una tercera carta de la directora agradeciendo al donante fechada el 21 de noviembre de 1983. En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD3 N–Z, COR.02. FAIMAC).

BIBLIOGRAFÍA MONTEALEGRE, Jorge. *Coré El tesoro que creíamos perdido*. Santiago de Chile, Ediciones Asterión, 2012 • LIHN, Enrique. El retorno de Coré. En: Catálogo exposición *El retorno de Coré en la Galería Visuala*. Santiago de Chile, Galería Visuala, 1986 • LIHN, Enrique. La magia de Coré. *Revista Cauce* (53): 34, 1985. Reproducido en: VALDÉS, Adriana y RISCO, Ana María. *Textos sobre arte. Recopilación, edición y anotaciones*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, pp. 460–463.

CORÉ

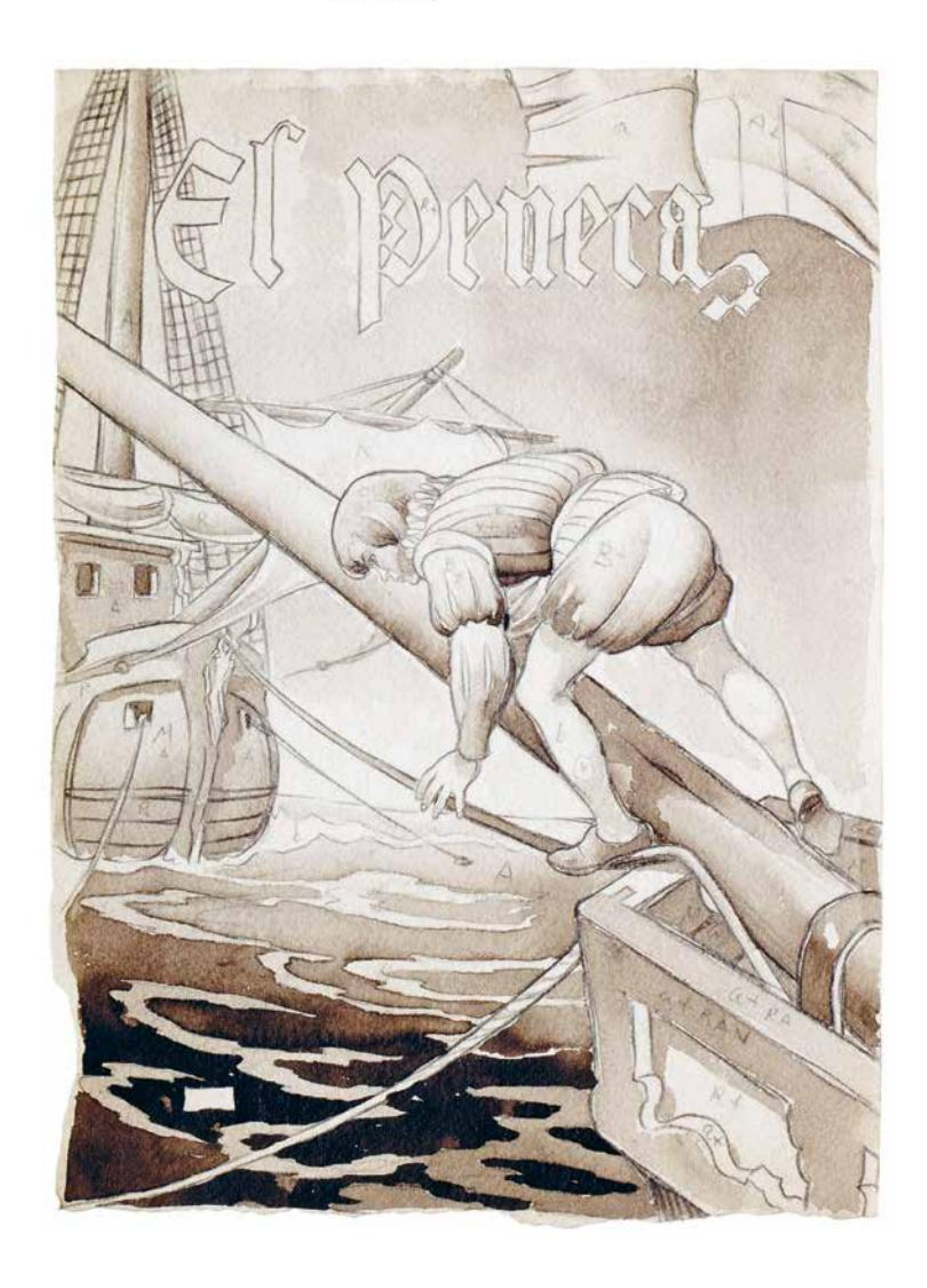
SILVA OSSA Mario

San Fernando (Chile), 1913 –
Santiago (Chile),1950

JUAN DE MENDOZA
Original para portada de Revista *El Peneca* N°1.761 (12 de septiembre de 1942)

1942 • Dibujo en grafito y aguada de tinta china • 36,5 × 26,3 cm

INVENTARIO 6275 (2 de 6) **PROCEDENCIA** Forma parte de la carpeta *Seis portadas Revista El Peneca* **FORMA DE INGRESO** Donación de Gustavo Pizarro en 1983 **INSCRIPCIONES** Letras A, V, R, B, N [incluidas en diversas posiciones de la composición. Corresponden a indicaciones de color para la imprenta]



La pieza *Juan de Mendoza* es un dibujo original en grafito y aguadas de tinta china negra, para la portada del N° 1.705 de la revista *El Peneca* (1942). Ilustra una escena del episodio en que el joven grumete Juan de Mendoza decide deslizarse de un buque a otro para liberar a sus compañeros[1]. En la adaptación de la historia que propone la revista, el episodio narrado corresponde a una página dividida en dos pares de viñetas en blanco y negro, escandidas con breves textos sintéticos. Una de las viñetas muestra también la escena que se ilustra en la portada, pero es más esquemática y dispone la figura del protagonista de frente al lector, de modo que este puede ver completamente su rostro. Por el contrario, en la ilustración para la portada, la figura se presenta en escorzo, vista desde atrás y de costado, como si el observador estuviera en la proa del mismo buque. Esta disposición nos muestra la astucia ilustrativa de Coré, que sitúa la figura en acción sobre un eje diagonal ascendente que atraviesa la composición de derecha a izquierda. En la portada impresa se puede constatar cómo los tonos cálidos hacen más nítida la zona cercana donde se encuentra la figura humana (a la derecha) y los tonos fríos se reservan para el buque de más lejos (a la izquierda). Las indicaciones de color anotadas con letras que vemos en el dibujo no corresponden exactamente a los colores de la portada impresa, que han sido ajustados. No obstante, sí se mantiene el orden tonal indicado, cuya función es intensificar el sentido de profundidad, dar atmósfera al fondo y consistencia espacial a los motivos náuticos y a la figura humana.

Se puede ver el bauprés y la proa del buque vecino, la jarcia, las velas, el cabo del ancla y la espiga que une los dos buques y por la que el joven Juan se deslizará, según relata la historia[2]. Se puede ver también el plano del agua y el fondo difuminado, así como las indicaciones de color para la imprenta en los diferentes campos y planos que forman las figuras. Cada campo corresponde a una zona de color o de tono específico, por lo que el dibujo, a pesar de estar en blanco y negro, presenta una idea de todos los valores en aguadas transparentes de tinta. De este modo se aprecia con nitidez el arabesco trazado con grafito, delineado y finamente valorizado, en las figuras humanas, en los objetos y las letras dibujadas.

A diferencia de la pieza *Inventario de las pertenencias de Gulliver*, cuya visualidad se superpone con la impresión del texto mismo del relato y es intervenida por la tipografía, en este caso la composición ilustra un episodio cuyo texto no está presente. Además se trata de una portada, que no solo va impresa en colores, sino que debe cumplir una función simbólica más exigente. En efecto, la portada sintetiza el número completo y también el "espíritu" editorial de una revista. En este caso, como a menudo ocurría en *El Peneca*, se trata del "espíritu" o la voluntad literaria y de ficción que la revista promueve y al no haber más información escrita que el nombre, el número y el título de la historia principal, queda claro qué tipo de material depara al lector.

Como ya constatamos en la pieza que ilustra el episodio de Gulliver en Liliput, el dominio escenográfico y de ambientación que desarrolló Coré llevó muy lejos su trabajo gráfico y le hizo célebre en el continente[3]. Junto a lo anterior, Coré se habituó a producir dibujos cuya finalidad era la imprenta, es decir, se acostumbró a trabajar anticipando el destino de sus dibujos, los que a pesar del medio mecánico, nunca perdieron el pulso ni el tono visual de su mano. El hecho de que el efecto de vértigo que provoca la escena, con la figura humana, apoyada en una mano y un pie, con la vista enfocada en la cuerda y dirigida al vacío moviente del océano, se mantenga en la imagen impresa, no solo corrobora el poder de mímesis y de ficción, sino que revela el juego de apego y desapego al modelo. Hay en efecto un grado de autonomía en el dibujo de Coré, que es de forma y contenido, y que se puede describir como dicotomía siempre abierta entre el tema dado y su realización[4].

No es fácil rastrear un "pensamiento" manifiesto de Coré acerca del dibujo, pues no dejó muchas palabras escritas acerca del tema y lo poco que se conoce se refiere más bien a la tarea del ilustrador que a la práctica del dibujo en sí misma. Sin embargo, es suficiente para comprender que el dibujo era concebido por Coré como un medio para un fin, y que este fin es hacer visible el contenido de la imaginación y la fantasía, por medio de los procedimientos de reproducción mecánica adecuados para que las imágenes circulen y lleguen a las manos de los lectores, principalmente niños y jóvenes.

Sabemos del dibujo de Coré por el testimonio de sus cercanos y por las referencias que se puede inferir cuando habla acerca de los personajes que ha creado o visualizado y de la forma en que se elaboran las portadas de la revista. En 1943, con motivo del 35° aniversario de la publicación, se editó un artículo escrito por Coré "Cómo se hacen las portadas de *El Peneca*"[5]. En dicho artículo, el dibujante explica el proceso de elaboración de las portadas, pero su foco no está puesto en el dibujo en sí mismo, sino en el proceso gráfico industrial. Dice: "queremos hablar de *El Peneca* y de cómo pueden reproducirse sus tapas de color", pero se centra exactamente en los procesos de reproducción mecánica de la imagen, considerando desde la historia del grabado y su complejidad técnica hasta el "fotograbado", que permite hacer trabajos "a todo color". Las únicas veces

que se refiere al dibujo, lo hace para explicar su destinación a la reproducción mecánica, ya sea en el grabado tradicional o en la imprenta moderna. Y no es raro este fenómeno, pues Coré es plenamente un sujeto de la cultura de imprenta, con una conciencia estética formada en un medio en que la literatura clásica convive con la literatura especialmente concebida "para la juventud"[6].

De este modo, el foco de Coré estuvo puesto menos en la práctica manual del dibujo, que en la fantasía y la imaginación, y prueba de ello es el artículo que escribió acerca de la portada para el N° 2.000 de *El Peneca*. En él, se refiere al problema de concebir un dibujo que no ilustrara una pieza literaria reproducida al interior de la revista, sino el número mismo. Entonces, Coré relata un sueño en el que se le presentaron todos los personajes que había concebido y dibujado, para pedir "la reivindicación de las clases imaginarias"[7]. Los personajes se quejan de que solo se habla de "los que colaboran, los que escriben, los que dibujan, los que imprimen; pero de nosotros –dicen– nadie se acuerda"[8]. Lo que nos revela este episodio no es solo un fenómeno de *retorno de lo reprimido*, sino la función del dibujo en cuanto dispositivo para dar lugar a lo imaginario. Y la certidumbre del dibujante de que el arte gráfico y la reproducción mecánica, son el medio óptimo para dar curso a la fantasía, es decir, para movilizar a las clases imaginarias. "Así –dice Coré– en la blanda y moldeable mente del niño chileno han dejado los personajes de *El Peneca* sus estratos de ilusión. Y yo los reivindico"[9].

La obra de Coré se puede pensar en relación con las transformaciones en la cultura artística nacional en la primera mitad del siglo XX, la expansión de la industria editorial, en especial de las revistas ilustradas y el desarrollo de la gráfica que en general implicó este fenómeno. Considerando la incorporación de la concepción del "dibujo natural a mano libre" (1901)[10], la conferencia dictada por Juan Francisco González sobre la enseñanza del dibujo (1906) y el lugar que cupo a las artes aplicadas en las transformaciones históricas que consignan los relatos del arte chileno contemporáneo. Pero, sobre todo, pensando en las ideas manifiestas en el célebre discurso de Juan Francisco González, que comprende el dibujo como medio de expresión y forma de desarrollo de la percepción visual, una práctica que "va más allá del desarrollo de ciertas habilidades técnicas con propósitos meramente instrumentales"[11].

La crítica, y especialmente los lectores más agudos, se ha dedicado a localizar, glosar y trazar el punto a partir del cual Coré puede ser considerado un artista, más que un ilustrador de libros y revistas dedicadas a niños y jóvenes. Alfonso Calderón ha dicho de él que tiene "la capacidad de entender por qué lado funciona el espíritu de un niño lector". Enrique Lihn ha dicho que "tiene la óptica de una especie de ensoñación desinteresada". Ambos juicios recogen la capacidad de formar y organizar el imaginario de varias generaciones de niños y jóvenes chilenos que debemos a Coré y a la revista *El Peneca*. Pero lo que contribuye a comprender y situar la relevancia histórica y estética que tiene la presencia de sus dibujos en la Colección del MAC, es la perspectiva crítica que su obra puede producir sobre los relatos del arte chileno contemporáneo. GONZALO ARQUEROS

1 Se trata de la adaptación de la biografía novelada de Juan de Mendoza y Luna (Guadalajara, España, enero de 1571 - Madrid, 9 de octubre de 1628), de la Casa de los Mendoza, III Marqués de Montesclaros y administrador de las provincias españolas en América. Fue sucesivamente el undécimo Virrey de Nueva España (1603–1607) y del Perú (1607–1615). **2** Estas son las líneas del relato que visualiza la ilustración: "Por la noche, Juan de Mendoza, se acercó a la proa de la corbeta y decidió colgarse del cable que unía ambos buques para buscar a sus compañeros..., corrió hasta la proa y se cogió del cable". En: *El Peneca* (1.761), 1942. **3** Hacia 1942 Coré llevaba 12 años ilustrando *El Peneca* y se había ganado el lugar reservado para el dibujante de las portadas, por lo que su dibujo se había desarrollado y consolidado en términos gráficos, narrativos y expresivos, y se había adaptado especialmente a la finalidad de la impresión mecánica. **4** Lo que al pintor y escritor Adolfo Couve le interesaba de Coré era precisamente esta doble condición de inmanencia y trascendencia, que no se manifiesta como síntesis, sino como conflicto en toda "realización", introduciendo ambigüedad y amenazando con volver irrelevante la obra, recordándonos que esta no es sino otro objeto más ocupando un lugar en el mundo. Y, precisamente, la importancia y también la fama de Coré se deben a que fue un dibujante más que un mero ilustrador (entendiendo la ilustración en el sentido más funcional del término), y en cuanto que dibujante, un artista. **5** SILVA OSSA, Mario (Coré). Cómo se hacen las portadas de *El Peneca*. *El Peneca* (1.772), 1943. **6** Para comprender la obra dibujística de Coré es necesario pensarla bajo el influjo de la constelación de libros leídos en la infancia, y asumir con certidumbre que esa obra consiste en su elaboración visual. Coré se formó en una cultura en que la literatura que se lee fuera del ambiente escolar ya estaba consolidada. En contacto con obras que, como apunta Michel Butor, "le abren al niño, en el interior del mundo de los adultos, una ventana que da sobre lo exterior y lo anterior". Véase: BUTOR, Michel. Lecturas de Infancia. En: *Repertorio (Sobre literatura III) Estudios y conferencias.* Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 281–284. **7** SILVA OSSA, Mario (Coré). Reivindicación de las clases imaginarias. *El Peneca* (2.000), 1947. **8** La rebelión de los personajes dibujados denuncia la servidumbre de estos a la revista y en esta denuncia parece quedar vindicado también el dibujo, identificado con la imaginación y encarnado en los personajes con nombre, carácter y fisonomía. **9** SILVA OSSA, Mario (Coré). Reivindicación de las clases..., 1947. **10** ERRÁZURIZ, Luis Hernán. *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile 1779–1993*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994, p. 100. **11** ERRÁZURIZ, Luis Hernán. *Historia de un área marginal...*, p. 102.

CORTÉS
Ana

Santiago (Chile), 1895–1998

MÚSICOS (MÚSICOS DE ALBERT HALL)

1958 • Textil tejido con lana (gobelino) • 102 × 74,5 cm

INVENTARIO 499 **FORMA DE INGRESO** Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1961 **INSCRIPCIONES** ac [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *LXX Salón Oficial,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1959.



Ana Cortés Jullian es una de las artistas chilenas que conforman el importante grupo de mujeres que, a inicios del siglo XX, incursionan en el arte moderno en nuestro país. Alumna de Juan Francisco González y de Boris Grigoriev, Cortés desarrolla una interesante evolución en su obra pictórica, pasando indistintamente desde la figura humana a la abstracción, y desde la pintura, al *affiche* o al tapiz, en diferentes contextos creativos.

Si bien desde muy joven la artista viaja a Europa, fue durante su segunda estadía en Francia en 1925, cuando se vinculó a la Grande Chaumière, el célebre taller del escultor Antoine Bourdelle, donde recibió las lecciones de André Lothe. Prontamente, Ana Cortés incurrirá en experimentaciones que tienden a la disolución de la forma, las que abandona –al menos durante este período– para retomar los géneros de las naturalezas muertas y las figuras femeninas, que constituyen sus principales envíos a los salones nacionales.

Pero es en el ámbito de las artes aplicadas donde Ana Cortés desarrolla una invaluable labor: la tarea de la formación de jóvenes estudiantes en el nuevo proyecto educativo enfocado en la modernización industrial del gobierno de Ibáñez, al que Cortés se incorpora mediante Carlos Isamitt, quien asume la dirección de la Escuela en 1929. Un año antes, el *Salón Oficial* había incorporado al premio para la categoría de Artes Decorativas a los alumnos de la recientemente reconocida Escuela de Artes Aplicadas y donde Ana Cortés recibe, por primera

vez, medalla por un *affiche* presentado al concurso para la propaganda del *Salón*. Tras la reapertura de la Escuela de Bellas Artes en 1930, la artista es asignada profesora de la Escuela de Artes Aplicadas para las áreas de *Affiches*, primero, y Gráfica, posteriormente; labor que realiza durante 30 años. En 1949, la Universidad la comisiona para perfeccionarse en estas materias en Europa y, en adelante, se forma también en las academias libres. Dos décadas después, en 1966, fue designada Miembro Académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, por su contribución al enriquecimiento de las artes plásticas.

Es en el ámbito de las artes aplicadas, aspecto menos conocido de Cortés, donde la obra *Músicos* o *Músicos de Albert Hall* –el teatro londinense más famoso de Europa– muestra sus habilidades en las diferentes técnicas asociadas a las artes aplicadas, en este caso, el gobelino. La obra fue presentada al *Salón Oficial* de 1959 donde la artista recibe el Diploma *ex-aequo* de Artes Aplicadas junto a Maruja Pinedo. Un año antes, presenta dibujos y bocetos en *gouache* en la exposición de la Universidad de Chile, que anuncian este interés por las formas difusas y cubistas aprendidas en el taller de Lothe y que la artista trasladará a su trabajo en gobelino, enviando estos dibujos como matrices a las bordadoras que los traspasarán a la tela. La observación directa de los tapices de Jean Lurçat que se exponen en Chile en 1954–1955 (MAC, MNBA), la presencia de la polaca María Kociva para el taller de tejidos, que incluía tapices y gobelinos, en la Escuela de Artes Aplicadas y el contacto en Francia con la Association des Peintres Cartonniers, fomentan su gusto por esta nueva técnica que incorpora a su quehacer creativo.

Es probable que su labor en la Escuela Superior Técnica Femenina[1] –modelo que, desde fines del siglo XIX pretendía educar a la mujer en labores de "tipo doméstico" pero que, al mismo tiempo, les permitiera ingresar al mundo laboral[2]– le otorgará posibilidades para la innovación en nuevas materialidades, soportes y experimentaciones. La producción artística que realiza Ana Cortés, en este contexto, es desconocida y poco estudiada. La elaboración de *affiches*, tapices y otros objetos en los cuales la artista plasma toda su experiencia formativa, no ha sido considerada dentro del catastro de sus obras, perdiéndose un importante corpus creativo de la artista y sus aportes en las escenas paralelas a la circulación de obras y objetos de arte. Al mismo tiempo, estas obras no circulan continuamente en los Salones, pues se trata de objetos relacionados con las artes menores, por lo que difícilmente es posible encontrar referencias directas de estas producciones.

Es probable que *Músicos* haya sido traspasada al Museo directamente mediante el desarrollo del *Salón*, o donada por la misma artista dos años después. A pesar de que en 1964 se realiza el *I Salón de Artes Aplicadas*, Ana Cortés no vuelve a figurar con su trabajo en esta categoría, al menos en estas décadas ni tampoco en la retrospectiva que realiza en 1962. La división de las categorías de artes aplicadas y bellas artes es discutida a lo largo de la trayectoria de la Escuela. Y es que los artistas que recibieron esta formación, transitan entre uno y otro espacio, donde la técnica y el soporte son los principales ejes articuladores de ambos idiomas artísticos. El solo hecho que esta obra sea parte de la Colección del MAC, establece esa relación todavía frágil en su línea divisoria para obras de esta naturaleza. Muchas de las esculturas de la Colección, por ejemplo, fueron ejecutadas desde la Escuela de Artes Aplicadas donde los más destacados cultores de esta técnica oficiaban como profesores y académicos. Lo mismo ocurre en el caso de la textilería y la obra gráfica de numerosos artistas, entre ellos, Ana Cortés.

Si a ello sumamos que tanto el tejido, el gobelino y el tapiz son tradicionalmente asociados a los quehaceres femeninos vinculados al ámbito de lo privado, entonces esta relación permite una aproximación hacia la homogenización de género en los oficios relacionados con el desarrollo industrial. Tanto el tapiz como el gobelino permiten destacar la labor de mujeres que, desde las artes aplicadas, desarrollan escenarios artísticos alternativos. Es aquí donde la contradicción sobre lo femenino que planteaba la pintura abstracta[3] queda ahora resuelta en el ejercicio de las artes aplicadas, espacio femenino por excelencia[4]. GLORIA CORTÉS

1 SOLANICH, Enrique. En: *Testimonios*. <http://www.anacortes.cl/testimonios.html> [consulta: 24 julio 2014]. **2** El modelo más cercano a estas escuelas es la creación de la Escuela de Artes i Oficios para mujeres en 1887, creado diez años después del Decreto Amunátegui que permitió el ingreso femenino a la universidad. **3** FAXEDAS, María Lluisa. Mujeres Artistas en los Orígenes de la Abstracción. BRAC - *Barcelona Research Art Creation* (1): 22–61, 2013. **4** CORTÉS, Gloria. Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900–1936). En: *Artelogie* (5), 2013. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article261?> [consulta: 26 agosto 2014].

BIBLIOGRAFÍA ARRIAGADA, María Jesús; PFEFFER, Alejandra y ROMERO, María Bernardita. *Ana Cortés*. Santiago de Chile, 2014. <http://www.anacortes.cl> [consulta: 22 agosto 2014] • CORTÉS, Gloria. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno. 1900–1950*. Santiago de Chile, Origo Ediciones, 2013 • *Boletín Informativo Universitario* (6–7): 84, 1959 • Catálogo exposición *LXX Salón Oficial de Artes Plásticas*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1959 • LOS MÚSICOS, gouache de Anita Cortés. *Revista Calicanto* (9), 1958.



CORTÉS
Ana

Santiago (Chile), 1895–1998

ANDAMIOS DEL SUEÑO (ANDAMIOS DEL SUEÑO II, ANDAMIOS DE ENSUEÑO, ANDAMIOS DE ENSUEÑO II)

ca. 1961–1962 • Óleo sobre tela • 121 x 60,5 cm

INVENTARIO 1075627–8 / 020301001005544 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Andamios* **FORMA DE INGRESO** Adquisición por Premio de Honor del *LXXIII Salón Oficial* de 1962 **INSCRIPCIONES** A Cortés [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Obra Reciente*, Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1962 • *LXXIII Salón Oficial*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1962.

Los primeros contactos que establece Ana Cortés con el movimiento moderno europeo, ocurren al interior del taller de André Lothe, en 1925. Es aquí donde los encuentros y transferencias de los jóvenes artistas del Cono sur americano permiten la integración de modelos, intereses y filiaciones que se mantienen en el tiempo. Entre ellos, "mejicanos entusiastas, brasileños, uruguayos, argentinos, chilenos y otros americanos del sur, del norte y del centro, que luego llevaron las simientes a sus países de origen", señala la teórica italiana Margherita Sarfatti, dando cuenta de este singular fenómeno que permite el desarrollo de diversos modernismos en esta parte del mundo[1]. Es en el taller de Lothe donde Ana Cortés aprende a construir y descomponer la forma, a valorizar el color y a mantener la figura –fragmentada o sintética– como un nexo con la realidad del espectador y la obra.

Quizás es en el *Salón* de 1928 donde Cortés, junto a Inés Puyó, Herminia Arrate, María Tupper, Camilo Mori, entre otros jóvenes artistas como Hernán Gazmuri, a la sazón líder del Centro de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes y con quien se había encontrado en 1927 en Francia, donde se transfieren estos aprendizajes a su experiencia personal. Sin embargo, la realidad del país, en cuanto a las problemáticas socio-culturales y los cuestionamientos del arte académico, no permitieron que mujeres como Ana Cortés o Inés Puyó desarrollaran libremente estas nuevas tendencias. A pesar de esto, es en los talleres en el extranjero donde logran acercarse a la disolución de la forma, traspasar los límites de la pintura y el abandono por los temas naturalistas que pueden observarse claramente en los dibujos, retratos y desnudos de la artista, donde comienzan ya a desaparecer los límites del dibujo y la pintura. Sus amistad con las pintoras Inés Puyó, María Tupper, Henriette Petit y Marta Villanueva, todas ellas interesadas en los nuevos lenguajes del arte, potencia los diálogos y transferencias de estilos en los talleres femeninos, donde las artistas se reúnen, se posicionan en la escena mediante los numerosos retratos que se realizan unas con otras y desarrollan ejercicios pictóricos que quedan registrados especialmente en bocetos y dibujos.

En el caso de Cortés, tras sus atisbos de abstracción realizados en Europa, regresa a la figuración donde flores y desnudos vuelven a convertirse en una de sus principales producciones. Lo anterior solo se explica en el contexto nacional del período, en el que aun no existe una escena propicia para la instalación de una vanguardia y, mucho menos, un mercado del arte preparado para ello. Pero la posibilidad de ingresar como docente a la cátedra de *Affiche* en la Escuela de Artes Aplicadas, permite a la artista desarrollar libremente los procedimientos de composición y descomposición que habría aprendido con Lothe: equilibrio, composición, estructuras o estética formaron parte central de los ejercicios desarrollados por los alumnos de la cátedra.

Entre 1950 y 1953 realiza un nuevo viaje a Europa, comisionada por el gobierno para profundizar sus conocimientos en la materia y que le permite reconectarse con la abstracción, la que finalmente se hace latente tras el contacto que establece en Francia con Pierre Voiboudt. El crítico de arte de la *Revue XXéme Siécle*, señalará sobre Ana que: "por medio de la vertical y de la horizontal, esas arquitecturas de equilibrio aéreo se escalonan en ramplas, que se responden al infinito en sus peldaños, en sus simetrías irregulares, a lo largo de tabiques huecos, de ilusorias ventanas y de alternados paneles de sombras"[2].

Después de 1959, fecha en que se jubila de la Universidad, se dedica a la pintura por completo, rescatando bocetos de su paso por Europa y otras experiencias en Chile y Nueva York, principalmente. En 1962 realiza una muestra individual en la Sala de la Universidad de Chile presentando sus obras recientes, donde figura la serie de *Andamios de ensueños* o *Andamios de sueños*, según aparece en diferentes fuentes. Estas obras también fueron presentadas en el *Salón Oficial* del mismo año, obteniendo Premio de Honor *ex-aequo* con Reinaldo Villaseñor, donde el MAC adquiere *Andamios de Ensueño II*. La serie *Andamios* también figura en las dos retrospectivas realizadas el año 1966, tanto en la Sala de la Universidad de Chile, como en la Galería Universitaria de Concepción.
GLORIA CORTÉS

1 BABINO, Malena. *El grupo de París*. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, 2007. <http://cvaa.com.ar/02dossiers/grupo_paris/3_intro.php> [consulta: 23 julio 2014]. **2** MONTECINO, Sergio. ¡Feliz cumpleaños! *El Mercurio*, Santiago, Chile, 5 de noviembre de 1995.

BIBLIOGRAFÍA ARRIAGADA, María Jesús; PFEFFER, Alejandra y ROMERO, María Bernardita. *Ana Cortés*. Santiago de Chile, 2014. <http://www.anacortes.cl> [consulta: 22 agosto 2014] • BINDIS, Ricardo. Ana Cortés, Premio Nacional. *Revista Academia* (1): 45. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1975 • CORTÉS, Gloria. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno. 1900–1950*. Santiago de Chile, Origo Ediciones, 2013 • Catálogo exposición *Obra reciente de Ana Cortés*. Santiago de Chile, Ediciones Revista de Arte - Universidad de Chile, 1962 • Catálogo exposición *LXXIII Salón Oficial de Artes Plásticas*. Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1962.

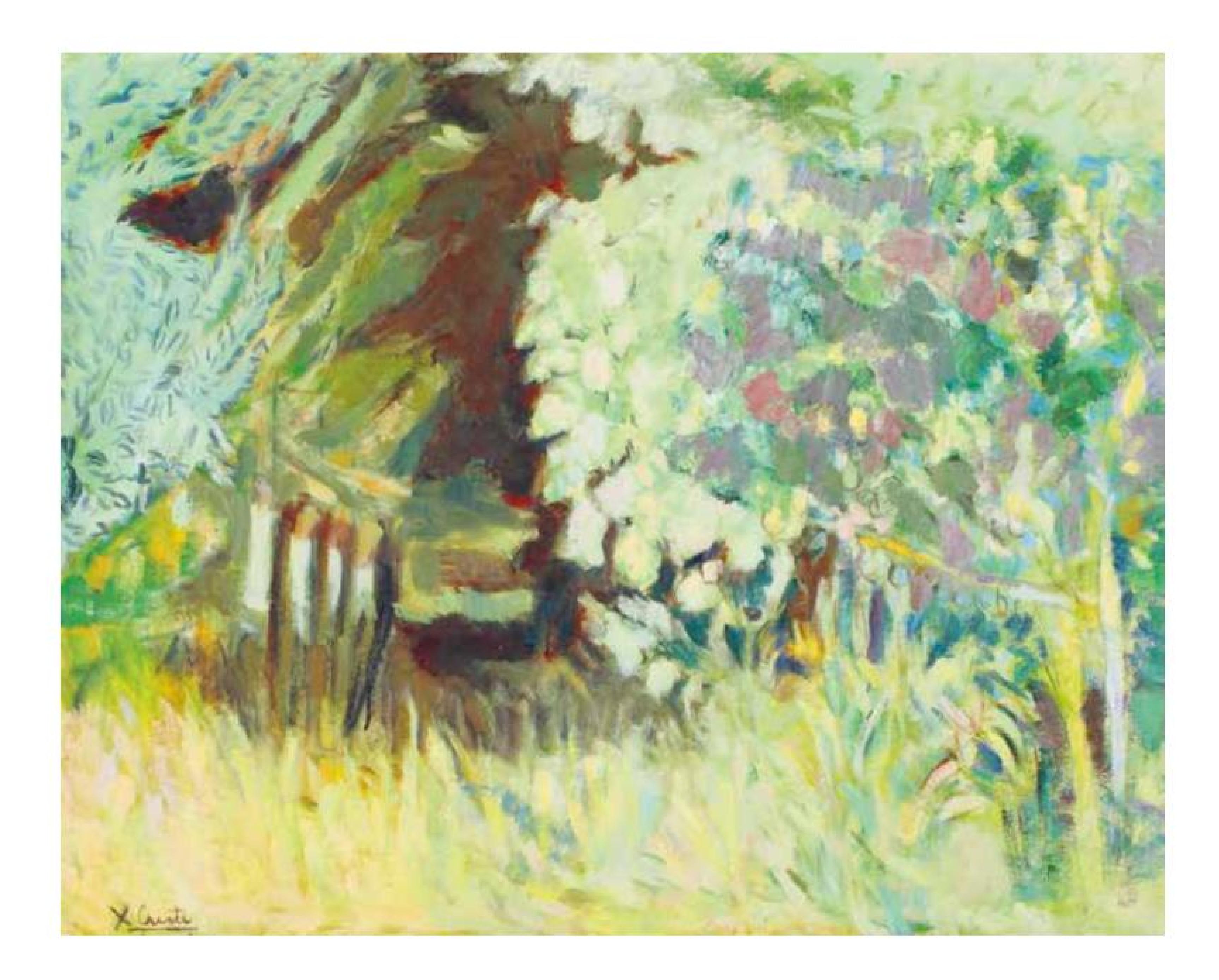
CRISTI
Ximena

Rancagua (Chile), 1920

PAISAJE (COMPOSICIÓN)

ca. 1973 • Óleo sobre tela • 73 × 92 cm

INVENTARIO 1075755–K / 020301001005809 **FORMA DE INGRESO** Traspaso desde la Pinacoteca de la Universidad de Chile sede Talca en 1981 **INSCRIPCIONES** X. Cristi [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *50 años de pintura. Exposición retrospectiva de Ximena Cristi*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1990 • *El otoño en la pintura chilena*, Centro Cultural Alameda, Santiago de Chile, 1993 • *Exposición de la artista Ximena Cristi*, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, 1997 • *Ximena Cristi por Ximena Cristi*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2010.



Ximena Cristi es una de las pintoras de más larga trayectoria en la historia del arte chileno. Desde su participación en una muestra organizada por el centro de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes en 1939 hasta la segunda década del siglo XXI, no ha dejado de pintar y exponer su trabajo. Su trayectoria, por cierto, está íntimamente ligada a la historia del MAC, pues participó en su exhibición inaugural en 1947 y desde ahí en adelante ha expuesto su obra en esta institución en múltiples ocasiones, incluyendo su importante retrospectiva de 2010, que fue la muestra con que se reabrió la sede Parque Forestal del Museo tras ser dañada en el terremoto de febrero de ese año.

Cristi ingresó en 1939 a la Escuela de Bellas Artes y obtuvo en 1945 el grado de Licenciada en Artes Plásticas con mención en Pintura. En 1948 recibe una beca del go-

bierno italiano que le permite estudiar en la Academia de Bellas Artes de Roma. Entre 1948 y 1951 reside en Italia, Francia y España, donde obtiene el Segundo Premio de Pintura del *I Salón Hispanoamericano de Madrid* en 1951.

Al regresar a Chile se integró como profesora a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile –labor que realizará hasta jubilarse en 1982– e interviene activamente de la escena artística local, como lo testimonia su participación en la exposición del Grupo de los Cinco en 1953 y en la primera muestra del Grupo Rectángulo o la obtención del Primer Premio de Pintura en el *Salón Oficial* de 1954. En las décadas siguientes continuará adjudicándose importantes distinciones.

Paisaje (Composición), pintura que guarda la Colección del MAC, ha sido fechada por la propia artista en los meses que siguieron al golpe de Estado de 1973. Se trata de un cuadro construido a través de gruesas pinceladas en una compleja gama de colores que aporta cierto grado de irrealidad al exuberante motivo. En primer plano, frondosos árboles de diversa especie flanquean un suelo cubierto de pasto. Más atrás, hacia la izquierda observamos alguna clase de construcción, mientras que hacia la derecha continúan los árboles y, al medio, un cielo oscuro y cálido que contrasta con la gama que prima en el resto del cuadro.

No hay en la pintura un afán descriptivo ni pintoresco. El lugar no presenta ninguna característica que nos permita reconocerlo ni valorar su particularidad y, con cierto esfuerzo, apenas podríamos aventurar a qué especie pertenecen los árboles. Esta suerte de indeterminación en que la pintura deja al motivo resulta característica del acercamiento de Cristi al paisaje, en el que abundan intrascendentes rincones de un patio o fragmentos desprovistos de grandeza de un exterior rural. Lo que otorga unidad a la pintura es su afirmación como una realidad autovalente que no entrega mayor explicación ni regla para el modo en que ha sido traducido el referente externo o el modo en que se ha compuesto la disposición de formas y colores que vemos. El espectador debe recurrir a sus propias proyecciones subjetivas si desea otorgar un significado al cuadro, como quien podría interpretar en esta *Paisaje (Composición)* el reflejo de una emoción apesadumbrada, un oscuro misterio o el fruto de un mal presagio. CLAUDIO GUERRERO

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Ximena Cristi. Dos épocas.* Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1981 • Catálogo exposición *50 años de pintura. Exposición retrospectiva de Ximena Cristi.* Santiago de Chile, Corporación Cultural de Las Condes, 1990 • Catálogo exposición *Ximena Cristi por Ximena Cristi.* Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2010.

CRISTI
Ximena

Rancagua (Chile), 1920

SILLA EN EL JARDÍN

1979 • Óleo sobre tela • 81 x 100 cm

INVENTARIO 1075754–1 / 020301001005808 **FORMA DE INGRESO** Traspaso desde la Pinacoteca de la Universidad de Chile sede Talca en 1981 **INSCRIPCIONES** X Cristi [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Dos épocas. Ximena Cristi*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1981 • *50 años de pintura. Exposición retrospectiva de Ximena Cristi*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1990 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar*, National Museum of Contemporary Art (Seúl) • Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile), 2005–2006 • *90 años de pintura chilena*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2009 • *Ximena Cristi por Ximena Cristi*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2010.



La crítica y la historiografía suelen considerar a Cristi como una representativa integrante de la llamada Generación del 40 (en la que también se inscribe a Sergio Montecino y Reinaldo Villaseñor, entre otros). Para el crítico Waldemmar Sommer[1], ella resume las aspiraciones de estos jóvenes formados por profesores "montparnassianos" (en referencia al Grupo Montparnasse), "cuyo norte estético apuntaba, ante todo, hacia los goces del color". Los jóvenes del 40, agrega, "comenzaron a expresarse mediante un lenguaje directo, libre de trabas naturalistas, y dentro del cual la espontaneidad pasó a constituir una conquista muy deseable. Por cierto que la completa formación académica fundamentaba, con solidez, sus búsquedas plásticas". La combinación de solidez plástica, en el sentido de una autonomía y economía en el uso del medio pictórico, y espontaneidad

expresiva, en relación al trazo abocetado y gestual y al color no naturalista y de connotaciones emotivas, han sido elementos constantes en los juicios críticos sobre la obra de Cristi. También se ha destacado su preferencia por géneros "menores" que excluyen la figura humana, como la naturaleza muerta y el paisaje, o bien por géneros que cuando la incluyen lo hacen a través de anécdotas mínimas, como el autorretrato.

Silla en el jardín, pintura que guarda la Colección del MAC, corresponde a un motivo recurrente dentro de las anécdotas mínimas que caracterizan la obra de Cristi. En el rincón de un jardín, sobre un suelo que aparenta ser de tierra o gravilla, vemos en contrapicado una silla plegable abierta en dirección oblicua hacia nosotros que ocupa buena parte de la mitad izquierda del cuadro y aun se nos escapa una porción de ella por el margen. A la derecha y al fondo, plantas de diversos tipos y tamaños advierten que este puede ser solo el fragmento de un frondoso jardín. Entre los pies de la silla, desde el límite inferior del cuadro, surge la figura de un gato de espaldas que se encuentra sentado sobre sus cuartos traseros, el resto del cuerpo erguido y la cabeza levemente gacha hacia la izquierda; el que no veamos el rostro del gato, y que apenas podamos suponer una expresión por su pose, acentúa el carácter mínimo de la anécdota a la vez que introduce cierta tensión de aquello que no vemos, de algo oculto, cuando el resto del cuadro no muestra misterio alguno. Como diría el pintor Sergio Montecino: "Sus figuras, hombres o mujeres, son simplemente como bocetos. Sus composiciones con paisajes o frutas, sus escenas de interiores son plenas de misterio, porque la sombra que arrojan sus luces en medio de las hoquedades [sic] que dejan las estructuras de los cuerpos sólidos, por ejemplo una osamenta de animal, o una silla antigua o un fonógrafo olvidado en algún desván, son elementos solitarios que precisamente por su soledad se llenan de sugerencias, misterio y poéticos acentos"[2].

La espacialidad del cuadro no busca transmitir la sensación de naturalismo que solemos asociar a la perspectiva lineal. Al contrario, la perspectiva de la silla no alude a una unidad espacial y, si bien el lomo del gato tiene un trabajo de color que otorga cierta sensación de volumen, tiende a coincidir visualmente con la superficie del cuadro. El color, en general, se aplica en pinceladas generosas y colores vivos en una paleta en que predominan fríos azules y verdes, pero donde no faltan importantes detalles en ocres y naranjos. El lomo del gato es el momento más oscuro de la pintura, aunque su composición de tonos –que incluye café oscuro, azul, ocre y una sombra verde– se integra perfectamente al registro tonal general del cuadro. Por cierto, el trabajo de color del cuadro tampoco es naturalista, lo que constituye un recurso habitual de la obra de Cristi, razón por la cual algunos la han ligado al Fauvismo y al Expresionismo. CLAUDIO GUERRERO

C

1 SOMMER, Waldemar. Ximena Cristi. Jubilosa bravura del color. En: Catálogo exposición *Ximena Cristi. Dos épocas*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1981. **2** Catálogo exposición *Ximena Cristi*. Santiago de Chile, Sala de Exposiciones Universidad de Chile, 1967, [s.p.].

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Primera mirada*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1999 • Catálogo exposición *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

CRUXENT
José María

Sarrià Sant-Gervasi (España), 1911 – Coro (Venezuela), 2005

L'HYSTÉRIE A JOUE UN RÔLE IMPORTANT DANS LES VISIONS DÉMONIAQUES (LA HISTERIA HA JUGADO UN ROL IMPORTANTE EN LAS VISIONES DEMONÍACAS)

1963 • Óleo, acrílico, tinta, arpillera, cuerdas y tejidos vegetales sobre tela • 200 × 150 cm

INVENTARIO 1075552–2 / 020301001005969 **FORMA DE INGRESO** Se presume su ingreso por la gestión de Nemesio Antúnez junto a Francisco D'Antonio, Marta Traba y Dámaso Ogaz en 1963 **INSCRIPCIONES** Cruxent [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Pintura venezolana en Chile*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1963 [probablemente se trata de la exposición *22 Pintores venezolanos de hoy*] • *22 pintores venezolanos en Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1963 • *Exposición Internacional de Arte Contemporáneo*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1985.



José María Cruxent fue un hombre multifacético, conocido como arqueólogo y antropólogo, a quien se le atribuye la creación de la etnoarqueología. Bajo esta faceta, Cruxent publicó más de 200 artículos acerca de la dimensión simbólico/religiosa de los petroglifos y el arte cerámico prehispánico venezolanos, en los que destacaba la representación del chamán como médium y la espiritualidad sobrenatural de la fauna y la flora. Se le reconoce el descubrimiento de numerosos yacimientos prehispánicos, ricos en huellas de cultura material funeraria. Ambas experiencias profesionales parecen reunirse en su obra artística, caracterizada por el uso de *chinchorros*[1], tintes y materiales vegetales, óleo y acrílico, cuerdas, arena, arpillera, telas metálicas y telas arrugadas y ajadas que eran encoladas a la tela, evocando con ellas imágenes de hallazgos arqueológicos y visiones de yacimientos funerarios.

Como miembro del movimiento informalista venezolano, Cruxent calificaba su propuesta como "genesismo", término *ad-hoc* al imaginario que el grupo artístico venezolano conocido como El Techo de la Ballena convocó en su poética, rica en referencias al Surrealismo, al Dadá y al *Art Brut*. El Techo de la Ballena fue el grupo informalista más importante de Venezuela y sus obras han sido consideradas por críticos e historiadores como las más radicales y agresivas de la historia del arte venezolano.

Su obra puede organizarse en cuatro períodos: figurativa, informalista, paracinética y de síntesis entre arte y ciencia, que surge cerca de los años 90. En su vertiente cinética, Cruxent elabora una serie objetos que denominó "paracinéticos", consistentes en cajas de madera, luz eléctrica y láminas metálicas, con *collages* elaborados con los mismos materiales de su período informalista.

L'Hystérie a joue un rôl important dans les visions démoniaques (1963) pertenece al período informalista-matérico que el artista desarrolla entre 1958 y 1965. Aunque se desconoce la vía y fecha de ingreso a la Colección del MAC, el artista es citado en carta de 1964[2] del director del Museo, Nemesio Antúnez, a Marta Traba, directora del Museo de Arte Moderno (MAM) de Bogotá, por lo que es posible suponer que la obra ingresó a la Colección con motivo de la exposición *Pintores de Venezuela en Chile*, en 1963, que probablemente sea la misma exposición *22 Pintores venezolanos de hoy* que cita la bibliografía venezolana.

El título de la obra parece indicar que Cruxent estaba familiarizado con los textos que sientan las bases espirituales del *Art Brut*, especialmente con *Totem y Tabú* (S. Freud) y *La Llave de los campos* (A. Bretón).

Vista de cerca, la obra evoca el hallazgo de restos funerarios de épocas remotas y el detritus que surge de los sucesivos horizontes que emergen en una excavación. Vista a la distancia, el trabajo sobre las texturas recuerda las configuraciones orográficas retratadas por una fotografía aérea.

La disposición vertical de la pieza parece contradecir la aparente disposición cenital de los materiales, oponiendo con ello dos formas de la contemplación: la tradicional del cuadro y la cenital propia del yacimiento. Este recurso parece exacerbar en el espectador la contradicción vital entre pasado y presente, vida y muerte; pero también lo invita a buscar en el título la justificación de los recursos formales y sus efectos estéticos, proponiéndole remontar una cadena simbólica que une psique e imagen. GUADALUPE ÁLVAREZ

1 Tipo de hamaca, utilizada por los indígenas de Venezuela. **2** Carta de Nemesio Antúnez a Marta Traba, 11 de junio de 1964. En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD3 N–Z, OBR.01. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

BIBLIOGRAFÍA CRUXENT, José María. Museología. Algunos comentarios. En: ESTEVA GRILLET, Roldán (comp.). *Fuentes documentales y críticas de las Artes Plásticas Venezolanas: Siglos XIX y XX*. Vol. 2. Caracas, Universidad Central de Venezuela - Consejo de Desarrollo Científico Humanístico, 2001, p. 204 • ERMINY, Perán. El Arte Nuevo aparece en Venezuela. En: RODRÍGUEZ, Bélgica. *La pintura abstracta en Venezuela, 1945–1965*. Caracas, Maraven, 1980, pp. 286–291 • POPPER, Frank. Cruxent: El arte paracinético. En: Catálogo exposición *Cruxent*. Caracas, Galería 22, 1967 • SILVA HEREDIA, Alfredo. La obra paracinética de Cruxent en la Galería 22. *La verdad*, Caracas, Venezuela, agosto de 1967.

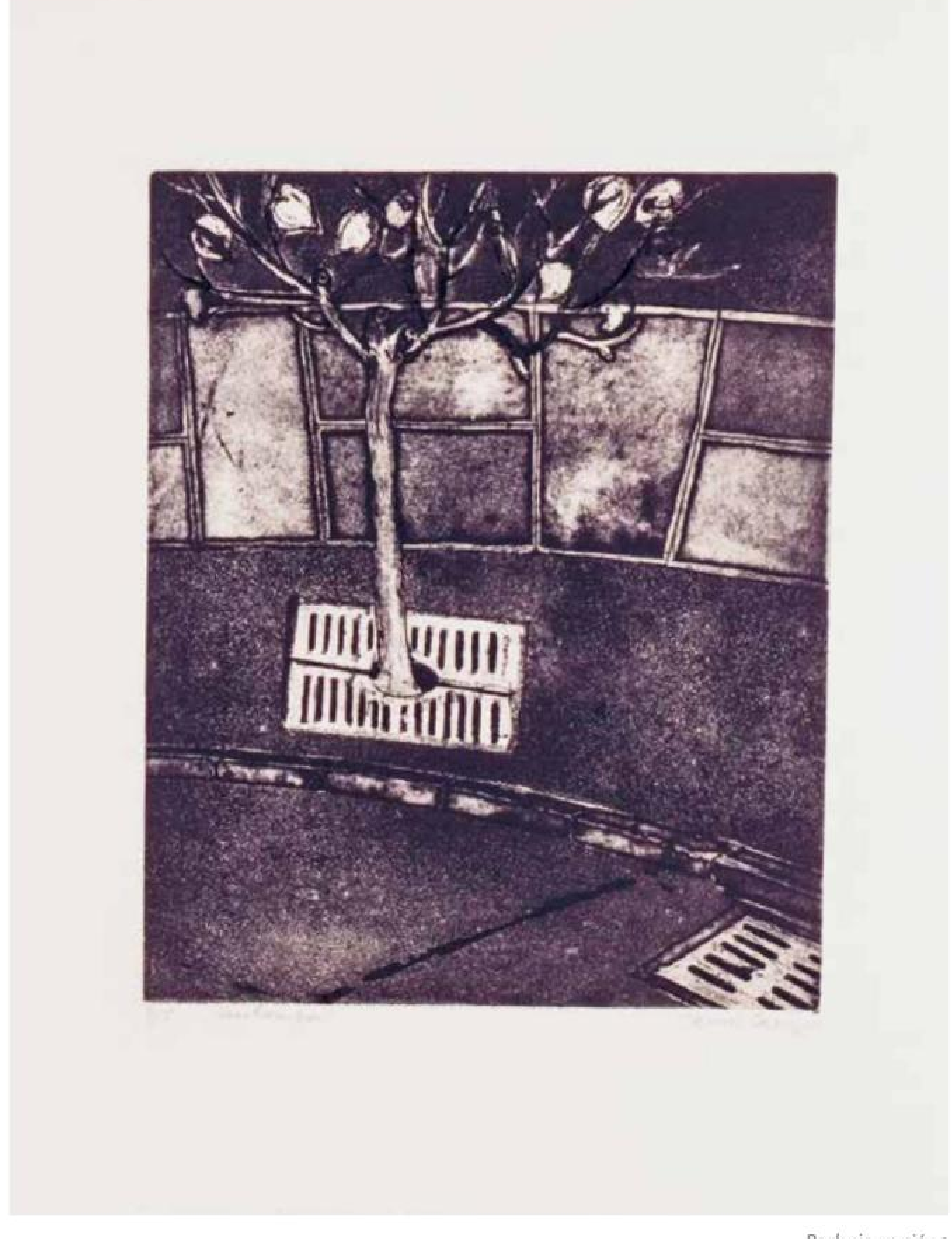
CRUZ
Jaime

Concepción (Chile), 1934

PAULONIA

1961 • Grabado, calcografía (buril y aguatinta) • Versión 1: 29 × 22 cm / 55,3 × 39,3 cm; Versión 2: 35 × 28,3 cm / 55 × 39,4 cm

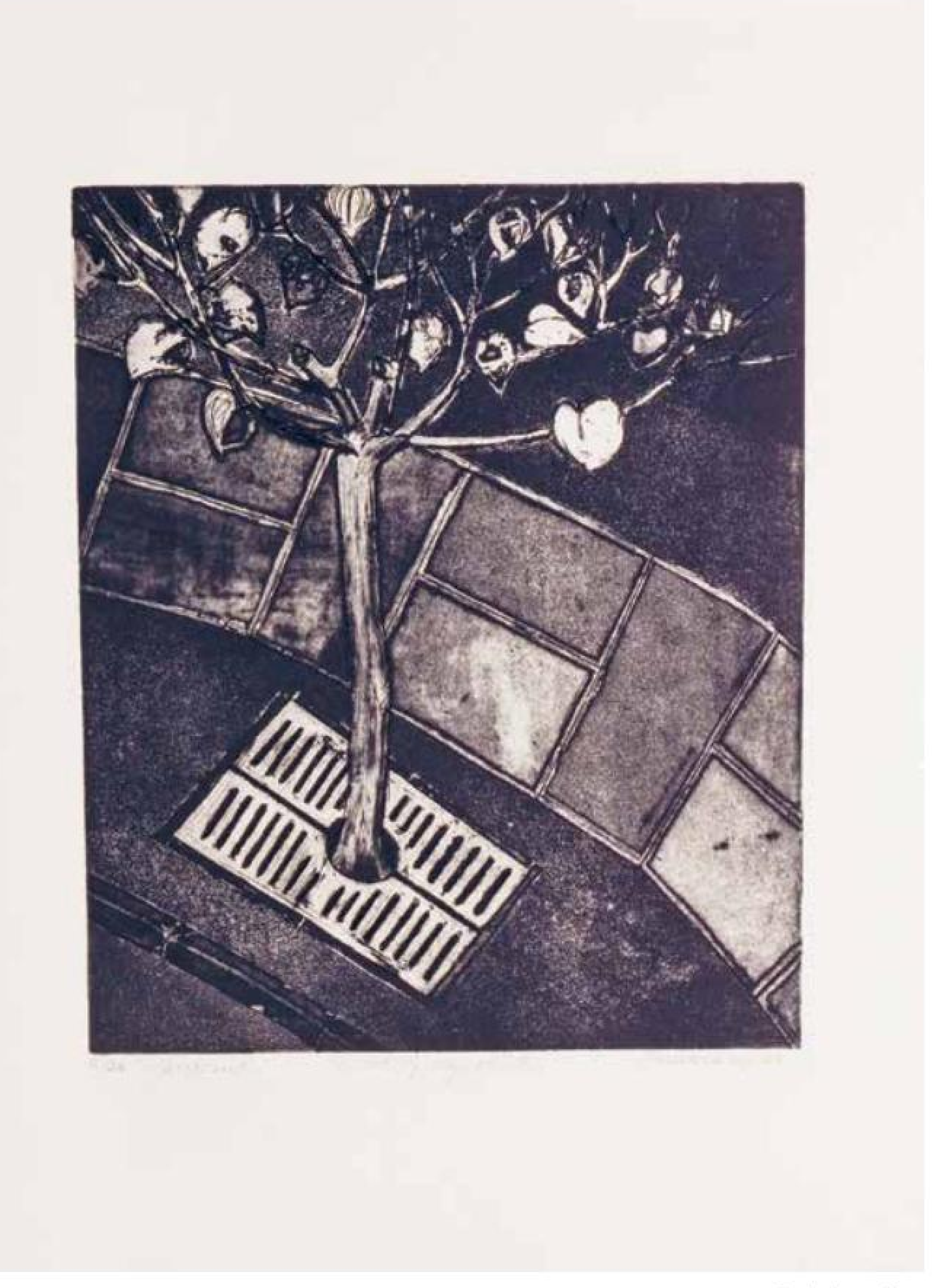
INVENTARIO Versión 1: 1076247–2 / 020301001006266. Versión 2: 1076248–0 / 020301001006267 **FORMA DE INGRESO** Ingresó a la Colección del Museo por Nemesio Antúnez durante su período como director (1962–1964) **INSCRIPCIONES** Versión 1: Jaime Cruz 61 [ángulo inferior derecho], 1/15 Paulonia [ángulo inferior izquierdo] • Versión 2: 1/20 Paulonia [ángulo inferior izquierdo]; buril y aguatinta [centro inferior]; Jaime Cruz 61 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Grabados chilenos de la Colección Permanente del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Gira Itinerante del MAC*, Rancagua, Talca, Concepción, Temuco, Iquique, Antofagasta, La Serena, Viña del Mar, 2002–2003 • *Colección grabado MAC: talleres, matrices y nuevas orientaciones*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2006.



Paulonia versión 1

Jaime Cruz nació en Concepción en 1934. Luego de cursar los estudios secundarios asistió de forma regular a los talleres libres vespertinos de la Academia de Bellas Artes de Concepción, donde perfeccionó sus aptitudes en dibujo y pintura bajo la tutela del artista Óscar "Tole" Peralta. En 1958 el artista Nemesio Antúnez invitó a Jaime Cruz, Pedro Millar, Eduardo Vilches y Santos Chávez, todos penquistas, a formar parte de su Taller de Grabado en la ciudad de Santiago, el Taller 99 (fundado en 1956). Sin embargo, la invitación no se hizo efectiva sino dos años después, tras la destrucción del edificio de la Academia producto del terremoto de 1960. Para aquel año, el taller de Antúnez formaba parte de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile (fundada en 1959), gracias a lo cual Cruz y compañía cursan estudios universitarios.

Si bien su formación temprana en Concepción le permitió una primera cercanía con el grabado, lo cierto es que fue en el Taller 99 donde adquirió conocimientos concretos en la disciplina. Aprendió todas las técnicas y procedimientos gráficos y se especializó en el grabado en metal. A propósito de esto último, fundamentales



Paulonia versión 2

fueron los seminarios-taller de "Grabado a la puntaseca" y "Grabado al aguatinta", dictados por los artistas brasileños Ana Letycia y Roberto Delamonica en 1961 y 1962 respectivamente, y organizados por el Taller 99.

A esta primera etapa de formación corresponde la obra *Paulonia* en sus dos versiones, pertenecientes a la Colección del MAC. En la primera versión, el motivo de la paulonia traza una vertical que se opone a las líneas horizontales y curvas que suponen la estructura de la vereda donde se sitúa el árbol. En la segunda, la paulonia cumple la misma función compositiva pero esta vez restando intensidad con su verticalidad al trazado completamente en diagonal de la vereda. La característica principal de las estampas es su arriesgada composición de plano de fondo abatido, que niega la perspectiva hacia el horizonte y que fuerza una intuición de profundidad solo mediante la superposición de planos.

Aun cuando ambas versiones de la obra presentan el rasgo distintivo del plano abatido, su diferencia radica en el encuadre: mientras la primera da mayor aire a la composición y a su vez incorpora el motivo del recolector de aguas lluvia de la calle, la segunda aprisiona todavía más la imagen apostando por una economía de recursos figurativos y de líneas estructurales. Así, una estampa se vuelve más descriptiva y la otra más abstracta, es decir, es posible reconocer dos momentos de experimentación con la composición.

Estas imágenes retratan los árboles que ornamentaban la vereda norte de la Avenida Libertador General Bernardo O'Higgins (Alameda), entre los paseos peatonales Ahumada y Estado. El artista aborda este modelo con la intención de, como ya se señaló más arriba, experimentar con una composición que se desligara de una representación fiel de la realidad, pero también como pretexto para investigar sobre las posibilidades gráficas de la textura en la elaboración de una matriz. Las diferencias tonales en los grises más intensos fueron logradas mediante el raspado de la plancha con herramientas para rectificar (bruñidores), es decir, a través de un utensilio de uso negativo (correctivo) se obtuvo resultado positivo en el juego de texturas y valorización tonal.

Las *Paulonias* pertenecen al período de formación artística de Jaime Cruz y se cuentan entre un grupo reducido de obras figurativas que realizó entre 1960 y 1961, quedando tan solo como un primer antecedente de su producción gráfica que tiende principalmente hacia la abstracción y la experimentación técnica con las materialidades y las texturas. Nemesio Antúnez, su primer maestro, incorporó estas obras a la Colección del MAC como una muestra de los trabajos de estudiantes aventajados del taller. Por esta razón, las *Paulonias* no figuran en las exposiciones individuales del artista sino que en las muestras de la Colección del Museo. Por lo tanto, la inclusión de estos grabados en este Catálogo adquiere un significado especial, dado que no se encuentran en los registros impresos de la obra del artista. FELIPE BAEZA

BIBLIOGRAFÍA SOLANICH, Enrique (ed.). *Dibujo y grabado en Chile*. Santiago de Chile, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1987 • CRUZ, Jaime. *Léxico del grabado en metal*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1992 • MELLADO, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado*. Santiago de Chile, Economías de Guerra, 1995 • Catálogo exposición *Jaime Cruz: la memoria del grabador*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994 • Catálogo exposición *Concepción: origen y destino. Memoria Gráfica de Jaime Cruz*. Concepción, Pinacoteca Universidad de Concepción, 2009.

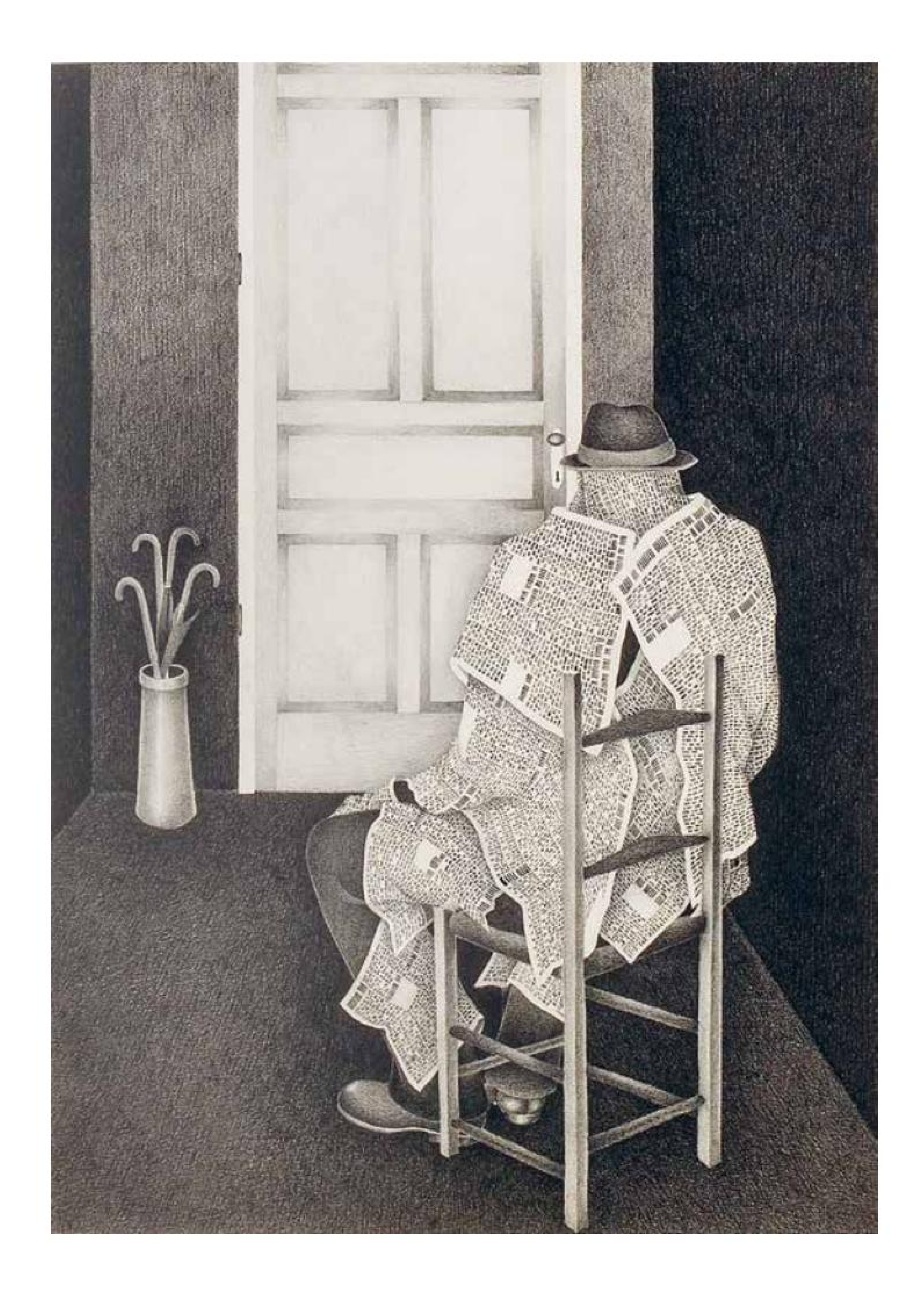
CRUZ
Valentina

Concepción (Chile), 1940

LA ESPERA

1975 • Carbón y tinta sobre papel • 75 × 55 cm

INVENTARIO 788 **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 2010 **INSCRIPCIONES** Valentina Cruz – 1975 – Chile – "La Espera" [reverso, ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Les dessins de Valentina Cruz*, Galerie Angle Aigu, Bruselas, 1976 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



En este dibujo a carboncillo aparece, dentro de una habitación y sentado sobre una silla, un hombre de espalda mirando una puerta. El cuerpo del personaje está cubierto por papeles de diario, envuelto en pliegos impresos con información que es traducida a elementos gráficos; líneas, puntos y pequeños rectángulos que simulan la diagramación del periódico, en tinta negra sobre papel. El aspecto de este hombre sentado sobre una silla nos remite al trabajo anterior que realizó Cruz en la década del 60, en esculturas con formas humanas de papel y arpillera encoladas[1]. En este sentido, la presencia o referencia al uso del papel de diario utilizado para dar forma y cubrir sus figuras humanas en escultura, como la iconografía de un cuerpo empapelado como momia sentado sobre una silla, están en sus dibujos de tinta y carbón realizados después del golpe de Estado y antes de radicarse en Barcelona en 1976. En los dibujos de este período se hace presente también el contexto social del país, una época para la artista "profundamente contestataria, dura y violenta producto del ambiente político que se vivía en aquel tiempo, de cambios profundos y deseos de justicia" (Pinacoteca Universidad de Concepción, 2010, p. 5), lo que se puede ver en sus personajes con vendas, oprimidos e inmovilizados por el contexto representado simbólica y materialmente en el papel de diario y en la atmósfera enrarecida de sus dibujos.

La importancia del dibujo en la obra de Cruz radica en su capacidad de crear escenas "a través de una línea, que se ondula, se alisa, se alarga y fragmenta, creando estructuras, para mejor descripción, de ideas, símbolos y expresiones" (Pinacoteca Universidad de Concepción, 2010, p. 5). Escenas que poseen un carácter a veces fantástico, cercano al surrealismo, particularmente a las imágenes del pintor René Magritte, influencia confesa de la artista y a la que podríamos agregar a Max Ernst y sus novelas-collages con personajes extraños, hombres vestidos de traje con cabeza de pájaro, que ilustran situaciones extraídas de la literatura. De hecho, la serie de dibujos *La espera, La trampa, El Sr. N viaja donde los sueños son reales* y otro *Sin título*, de la Colección del MAC, constituyen un conjunto que funciona como una breve novela visual de situaciones protagonizada por el mismo personaje, los que fueron realizados en 1975 en un mismo formato, mediante un delicado puntillismo y control de la gama de grises que caracteriza la obra de Cruz sobre papel.

Su vinculación con el surrealismo se establece por el interés en narrar historias y dibujar situaciones provocadas a partir de la lectura de literatura fantástica. Esta inclinación, que se produce desde finales de los 60, la llevó a organizar en 1970 una exposición sobre *Surrealismo en Chile* en la casa central de la Universidad Católica, con obras de una serie de artistas chilenos contemporáneos vinculados al movimiento y estilo, entre ellos, Roberto Matta, Nemesio Antúnez, Enrique Zañartu, Rodolfo Opazo, Juana Lecaros y la propia Valentina Cruz[2]. También se relaciona con la recepción local de esta corriente artística alrededor de dos importantes exposiciones con obras surrealistas de artistas internacionales, organizadas por el MOMA en Chile. La primera de ellas, *De Cézanne a Miró* realizada en el MAC en 1968 y, la segunda, *El arte del surrealismo* en el MNBA en 1972.

AMALIA CROSS

1 Entre ellas cabe destacar las que presentó en su primera exposición *2 nuevos escultores* en el MAC en 1964, que luego envió a la *IV Bienal de la juventud de París* de 1966. Sus esculturas hechas con papel de diario continuarán hasta principios de la década del 70, sobresaliendo *La muerte de Marat*, escultura que quemó en el frontis del MNBA en 1972. **2** Como antecedente hay que mencionar al movimiento artístico literario Grupo Mandrágora y la serie de exposiciones de arte surrealista nacional e internacional que organizaron en la década del 40 en Santiago de Chile.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Entre líneas y sombras, retrospectiva 1963–2008, Valentina Cruz*. Concepción, Pinacoteca Universidad de Concepción, 2010.

CRUZAT
Emilio

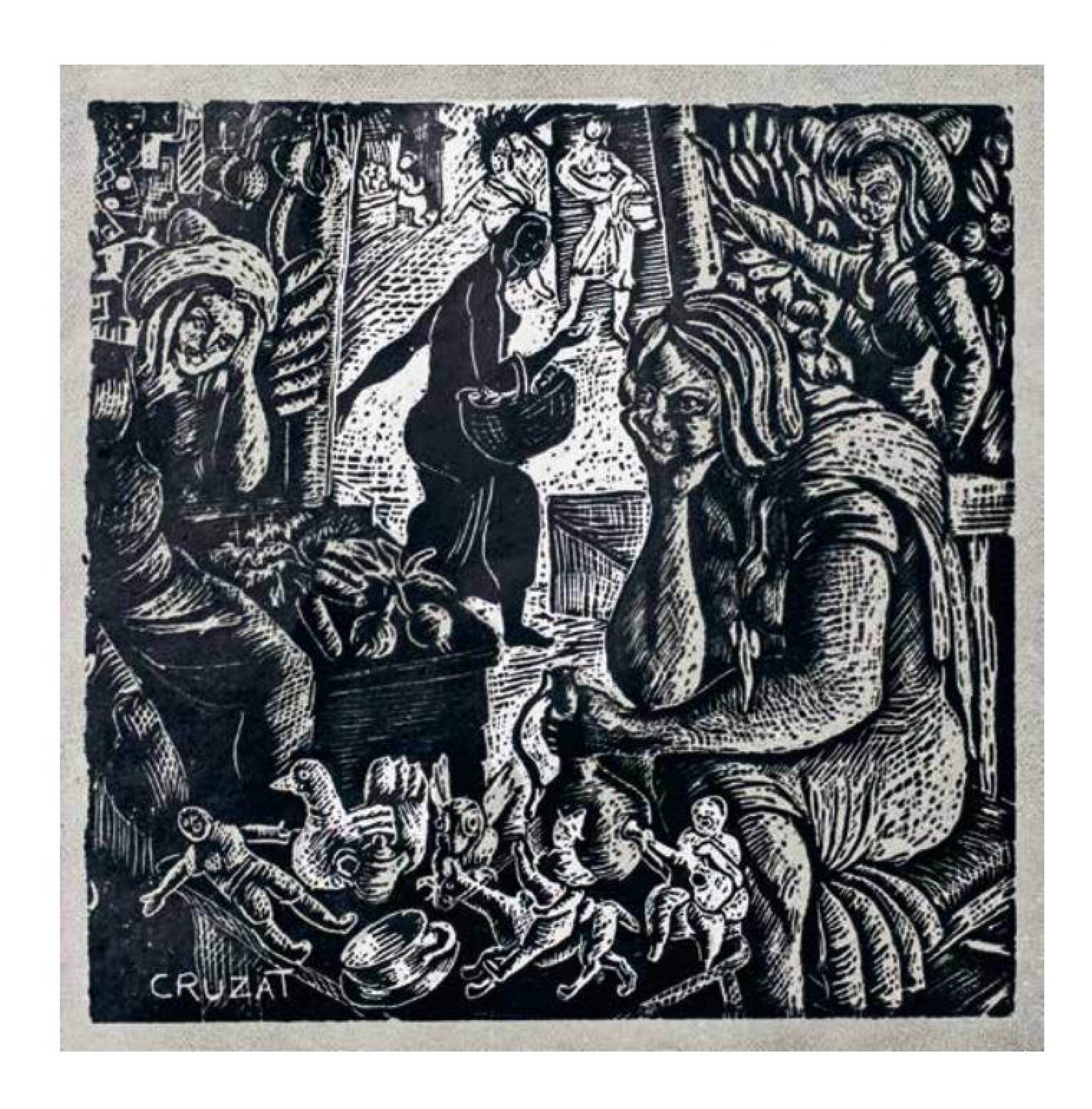
Sin data

SIN TÍTULO (EL MERCADO)

ca. 1935 • Grabado, linóleo en papel couché opaco de 60 g • 13 × 13 cm / 15,4 × 15,3 cm

INVENTARIO 1076123–9 / 020301001006204 **INSCRIPCIONES** CRUZAT [en placa, ángulo inferior izquierdo]

C



Clasificada durante mucho tiempo como una "xilografía sin título" y asignada a "Jorge" Cruzat, esta obra impresa a dos colores nos ha planteado más de una incógnita. Varias de estas no han podido ser aun despejadas ya que, aparte de la obra misma y algunas otras reproducidas durante los años 30 y 40, no tenemos más noticias de la existencia de este artista cuyo nombre cierto es Emilio Cruzat y no Jorge como fue registrado inicialmente.

Esta imagen de un "mercado" ha sido señalada también como *El mercado* y fue una obra de Cruzat reproducida en revistas chilenas en dos oportunidades. La primera, en el año 1936, ilustrando un artículo de Jorge Letelier a propósito del Taller de Gráfica formado en la Escuela de Artes Aplicadas por Marco Bontá, luego de su regreso a Chile en 1931 (Letelier, 1936, p. 41). En ese artículo, junto a sus dos grabados aparecen otras obras reproducidas, entre las que se incluye una de un Carlos Cruzat (¿un posible hermano suyo?, no lo sabemos) que, además, como si hubiera tenido la intención de confundir, firma la plancha del mismo modo que lo hace Emilio[1].

La segunda vez que esta imagen aparece, es en 1947, publicada como parte de una reseña de Alfonso Aliaga en la revista *En Viaje*[2], a propósito de una exposición de grabados que se realiza a la fecha en el Instituto Chileno Norteamericano, donde figura la obra, indicándose al igual como apareció la vez anterior, simplemente como

"grabado". Es interesante, sin embargo, hacer notar un detalle. Han pasado nueve años de la primera publicación y en esta oportunidad al pie de la imagen se señala: "Emilio Cruzat, autor de este grabado, es alumno de la Escuela de Artes Aplicadas".

Hay un tercer dato documental que es necesario agregar a propósito de esta obra. En el catálogo del *Salón Oficial* de 1938 se registra el envío de Emilio Cruzat, quien participa con cinco grabados, los que aparecen en la página 33 registrados del 379 al 383 bajo su nombre, señalándolo como "chileno", domiciliado en la calle Pedro Montt N° 2481. En esta participación la obra 382 lleva por título: *En el mercado*[3] y es –a nuestro juicio– la pieza que estudiamos[4].

El linóleo *En el mercado* fue posiblemente realizado en 1935 y concebido inicialmente como un grabado solamente en negro.

Efectivamente, en las dos oportunidades en que esta obra se publicó, se lo hizo como un grabado impreso en un solo color, el negro, donde la resolución de los valores está definida exclusivamente por la densidad de las incisiones realizadas con la gubia en el linóleo. El ejemplar impreso que nos ocupa, en cambio, es una variante de esa obra, una variante que intenta desarrollar una edición, que a su vez implica una nueva exploración gráfica que enriquece la experiencia de la impresión, otorgándole un sentido más sofisticado al trabajo del los valores del medio tono, en una tradición que abriera en el siglo XVI el grabador Ugo da Carpi, quien popularizó en Italia el denominado *camaïeu*. Hay que señalar que al ser agregado un segundo color, el grabador está obligado a realizar una sobre impresión, la que para efectuarse correctamente obliga al grabador a planificar algún modo de "registro" que asegure la precisión de ella en la "edición del grabado", donde el color negro será el que la cierra.

El acierto de esta pequeña imagen consiste en que retrata una escena popular, la que si bien no está localizada, podría ser un rincón de cualquier mercado del país, desde La Vega Central de Santiago a los mercados de Chillán, Temuco o cualquier otro lugar; pero lo que se resalta aquí no son los productos del agro, que en esta obra aparecen más bien como algo secundario. El primer plano está ocupado aquí por la figura de una mujer sentada en la tradicional silla "matera" de totora, quien con una calabaza en la mano izquierda, exhibe su mercadería artesanal y espera con cierta melancolía a sus clientes. En este mismo recinto donde el tiempo parece ser moroso, hay otras dos figuras que son las que tienen los productos agrícolas, el hombre de la chupalla, sentado a la izquierda, quien espera vender también sus zanahorias y betarragas, así como más atrás la mujer de la derecha, que parece tener una gran cantidad de algo que no identificamos, pero que podrían ser choclos o papas y que se apilan muy alto.

La "sombría escena interior" antes descrita se abre a un pasillo o patio por donde circulan las "compradoras" con sendas canastas. Se trata de otra escena, al parecer más dinámica que el resto del mercado. Allí, destacan dos contorneantes figuras femeninas que por su estatura denotan una cierta distancia en ese espacio de distribución o plaza que relaciona los numerosos puestos de venta. La primera de ellas, pasa caminando como una poderosa silueta a contraluz frente al umbral y la vemos avanzando hacia la derecha con su canasta llena al brazo, saliendo al parecer ya del mercado e indiferente a los productos artesanales situados en el primer plano de la escena. A la segunda mujer la vemos al fondo pero de frente, y parece esperar en la distancia antes de cruzar ese "patio iluminado" al que el color gris del grabado ayuda a hacer aún más brillante, logrando que el desbaste de la segunda plancha sea la luz que se derrama como otro actor sobre los objetos artesanales del primer plano. Se acentúa de este modo el sentido de la obra al aumentar el efecto ambiental de la penumbra que ha puesto ese valor y ayudando a resaltar la "presencia artesanal" como la temática principal de esta pieza. Así, se interpreta la idea de José Perotti[5] por dar valor a las artesanías, como se hacía ya entonces en otras regiones del planeta, instalando este discurso como parte de la valoración de los oficios que desde el inicio fue el fundamento de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. HUGO RIVERA-SCOTT

1 Es interesante hacer notar que en varias de las portadas de esta misma revista de la Universidad de Chile, después del Nº 1 que tuvo en portada una pequeña viñeta de Aristide Maillol (1861–1944), fueron usados con este efecto obras del Taller de Gráfica, entre ellos, en el Nº 4, una de Emilio Cruzat. **2** Ver bibliografía. **3** Las otras obras registradas en el catálogo del *50° Salón Oficial* de 1938 son: 379. *Tentación*; 380. *Motivo Indígena*; 381. *De Caza;* y 383. *Motivo Colonial*. **4** Hay una segunda obra realizada en linóleo de Cruzat que tuvo reproducción en la *Revista de Arte* Nº 9 (Santiago de Chile, 1936, p.44), que podría perfectamente ser la obra 383 del catálogo del *Salón*, titulada *Motivo Colonial*. **5** Ver bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA ALIAGA, Alfonso. Alumnos de Artes Aplicadas. *En Viaje* (143): 79–80, septiembre de 1945 • CHILVERS, Ian; OSBORN, Harold y FARR, Deniss. *Diccionario de Arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1992 • LETELIER, Jorge. Las artes gráficas. *Revista de Arte* (12): 38–44. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1936 • PEROTTI, José. Las Artes Aplicadas en Chile. *Revista de Arte* (4): 7–12. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1934.

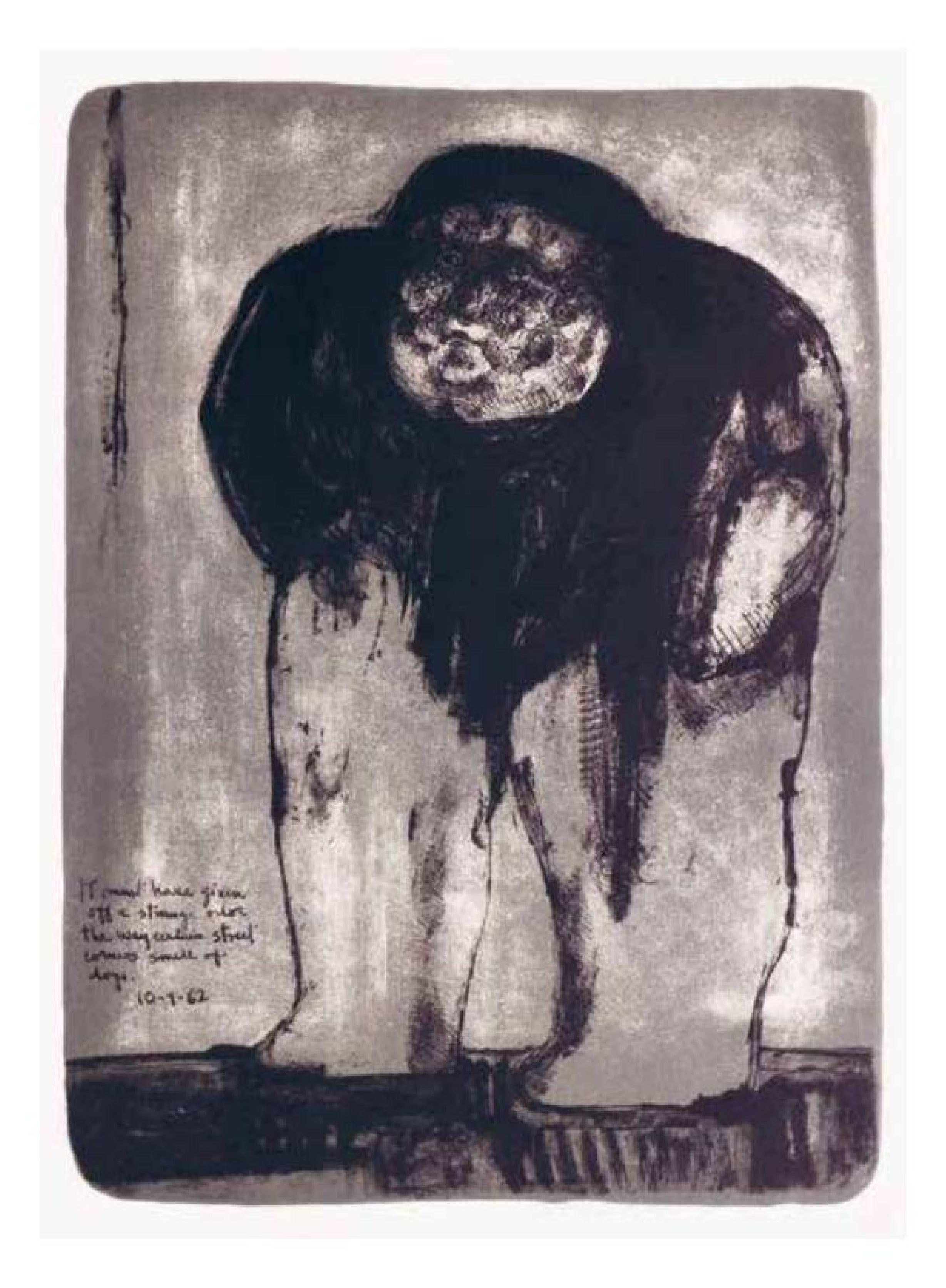
CUEVAS
José Luis

México D.F. (México), 1934[1]

FIGURA DE HOMBRE (FIGURA DEL HOMBRE, IT MUST HAVE GIVEN OFF A STRANGE ODOR THE WAY CERTAIN STREET CORNERS SMELT OF DOGS)

1962 • Grabado, litografía • 52,3 × 38 cm / 55,8 × 40,6 cm

INVENTARIO 1076120–4 / 020301001006202 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Recollection of Childhood* (o *Cuevas on Cuevas*) de 1962 **FORMA DE INGRESO** Adquisición por premio en la *II Bienal Americana de Grabado* en 1965 **INSCRIPCIONES** Artist proof [ángulo inferior izquierdo], Cuevas [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *II Bienal Americana de Grabado*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1965 • *Exposición internacional de plástica contemporánea*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1985.



José Luis Cuevas comenzó desde muy temprana edad a destacarse como dibujante, pintor y grabador. A los 13 años ingresó por una temporada a la Escuela Nacional de Pintura y Escultura y luego realizó sus primeros grabados en el Mexico City College bajo la dirección de Lola Cueto –seudónimo de Dolores Velásquez Rivas–, una reconocida pintora, diseñadora de marionetas, escritora y grabadora. Sin embargo, lo cierto es que no recibió una educación artística continua y siempre se consideró un autodidacta.

Tras su primera exhibición individual, en la Galería Prisse (México DF, 1953) se haría rápidamente conocido en el circuito artístico mexicano e internacional. En México, se lo identificó con los artistas de la llamada

Generación de la Ruptura[2], como Vlady, Héctor Xavier y Alberto Gironella (los fundadores de Galería Prisse, por cierto), quienes se enfrentaron a la hegemonía alcanzada a mediado del siglo XX por el realismo social de carácter figurativo y nacionalista del Muralismo. Cuevas publicó en 1956 su conocido manifiesto "La cortina de nopal", una irónica crítica al apoyo oficial del Estado mexicano hacia el Muralismo y sus epígonos.

En 1954 exhibe su obra en la Unión Panamericana de Washington por invitación de su director, José Gómez Sicre, quien será por largo tiempo un entusiasta defensor y divulgador de su obra, así como de un importante grupo de artistas de la corriente neofigurativa latinoamericana. A partir de este momento, Cuevas comienza un rápido ascenso en los circuitos artísticos internacionales. Algunos hitos de este ascenso son la publicación del libro *The World of Kafka and Cuevas* (con ilustraciones basadas en la literatura de Kafka)[3], el Primer Premio de Dibujo en la *V Bienal de São Paulo* y su exhibición individual en la Galería Bonino de Buenos Aires, todo en 1959. En 1965, Cuevas es uno de los cuatro artistas –junto a Willem De Kooning, Jean Dubuffet y Francis Bacon– que la crítica de arte Marta Traba incluye dentro de su conocido ensayo *Los cuatro monstruos cardinales*, instalando al artista mexicano en la primera línea de la corriente neofigurativa contemporánea.

La litografía *Figura de hombre* ingresó a la Colección del MAC al adjudicarse uno de los cinco premios de adquisición de la *II Bienal Americana de Grabado* (MAC, Santiago, 1965)[4]. El grabado corresponde a una prueba de artista de la serie de 12 litografías con textos autobiográficos R*ecollection of Childhood* (o *Cuevas on Cuevas*) de 1962, publicada en una edición de 100 ejemplares bajo el sello The Kanthos Press (Los Angeles, California).

Este grabado es el cuarto de la serie y lo protagoniza una figura humana que cubre buena parte de su superficie. No distinguimos más contexto que la división entre el suelo y el muro, pero la figura se corresponde con el universo formal, iconográfico y temático por el que Cuevas ya era conocido. El cuerpo del personaje se reduce a dos gruesas piernas de las que apenas sobresalen dos pequeños brazos y una cabeza, en la que vemos un rostro rechoncho y sombrío, en el que sobresalen un mentón, boca y nariz mínimos y un par de ojos que miran hacia arriba con expresión de miedo e impotencia. Formalmente, la figura está delineada por un trazo irregular y sombreada en manchas y achurados –también irregulares– en algunos puntos de las piernas. Su pecho, si cabe llamarlo así, se encuentra casi completamente oscurecido por una gran mancha negra, la que solo deja ver uno de los brazos y apenas el rostro. Esta dialéctica constante entre acabado e inacabado, entre forma y ausencia de forma, entre línea y mancha, recorre toda la obra de Cuevas y es uno de los rasgos que lo ligan a la corriente neofigurativa.

Estos elementos formales, por cierto, se articulan con el imaginario macabro, siniestro y abyecto que caracteriza la obra de Cuevas y que en esta litografía se refuerza con el texto en inglés grabado en la esquina inferior izquierda: "It must have given off a strange odor the way certain street corners smelt of dogs." ("Debió haber emitido un extraño hedor como ciertas esquinas huelen a perro")[5].

José Gómez Sicre ligaba el arte de Cuevas a una tradición de "grandes creadores de impromptus pasionales de una incontenible fuerza subjetiva", como Rembrandt van Rijn, Francisco de Goya, Honoré Daumier y Chaim Soutine, pero también lo relaciona con artistas mexicanos como José Guadalupe Posada y José Clemente Orozco[6]. Marta Traba, por su parte, vio en la obra de Cuevas una suerte de "fanatismo medieval" en el que "es la belleza moral la que decreta un orden físico. Y como no hay belleza moral, la perversión del orden físico, sus taras, sus compresiones, sus crueles caricaturas, resultan inevitables"[7]. CLAUDIO GUERRERO

---

1 A lo largo de la carrera de Cuevas se ha considerado que 1934 es el año de su nacimiento. Sin embargo, en los últimos años se ha afirmado que el artista realmente habría nacido en 1931. **2** DEL CONDE, Teresa. La aparición de la Ruptura. En: *Un siglo de arte mexicano 1900–2000*. Ciudad de México, CNCA · INBA · Landucci, 1999, pp. 187–212. **3** GLESSMANN, Louis R. y FELDMAN, Eugene. *The world of Kafka and Cuevas: An unsettling flight to the fantasy world of Franz Kafka by the Mexican artist José Luis Cuevas*. Filadelfia, Falcon Press, 1957. **4** Esta litografía de Cuevas ganó el Premio de adquisición "Manufacturas de Cobre MADECO S.A.", consistente en US$ 180. La participación de Cuevas en la Bienal se complementaba con otras dos litografías: *Autorretrato como Rembrandt* y *Cabeza* (ver bibliografía). El catálogo incluye un cuadernillo con reproducciones de algunos de los grabados participantes, entre los que se cuenta *Figura de hombre*. **5** Bajo el texto también está grabada una fecha, presumiblemente la fecha de ejecución del grabado: "10–9–62". **6** GÓMEZ SICRE, José. La humanidad de Aquelarre del mexicano José Luis Cuevas. En: *Revista de Arte* (13–14): 27–28. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1959. **7** TRABA, Marta. *Los cuatro monstruos cardinales*. Ciudad de México, Era, 1965, pp. 74–75.

BIBLIOGRAFÍA CUEVAS, José Luis. *Recollection of Childhood (edición de 12 litografías con textos autobiográficos)*. Los Angeles (California), The Kanthos Press, 1962 · Catálogo exposición *II Bienal Americana de Grabado*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1965 · Catálogo *Exposición internacional de plástica contemporánea*. Santiago de Chile, Corporación Cultural de Las Condes · Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1985.

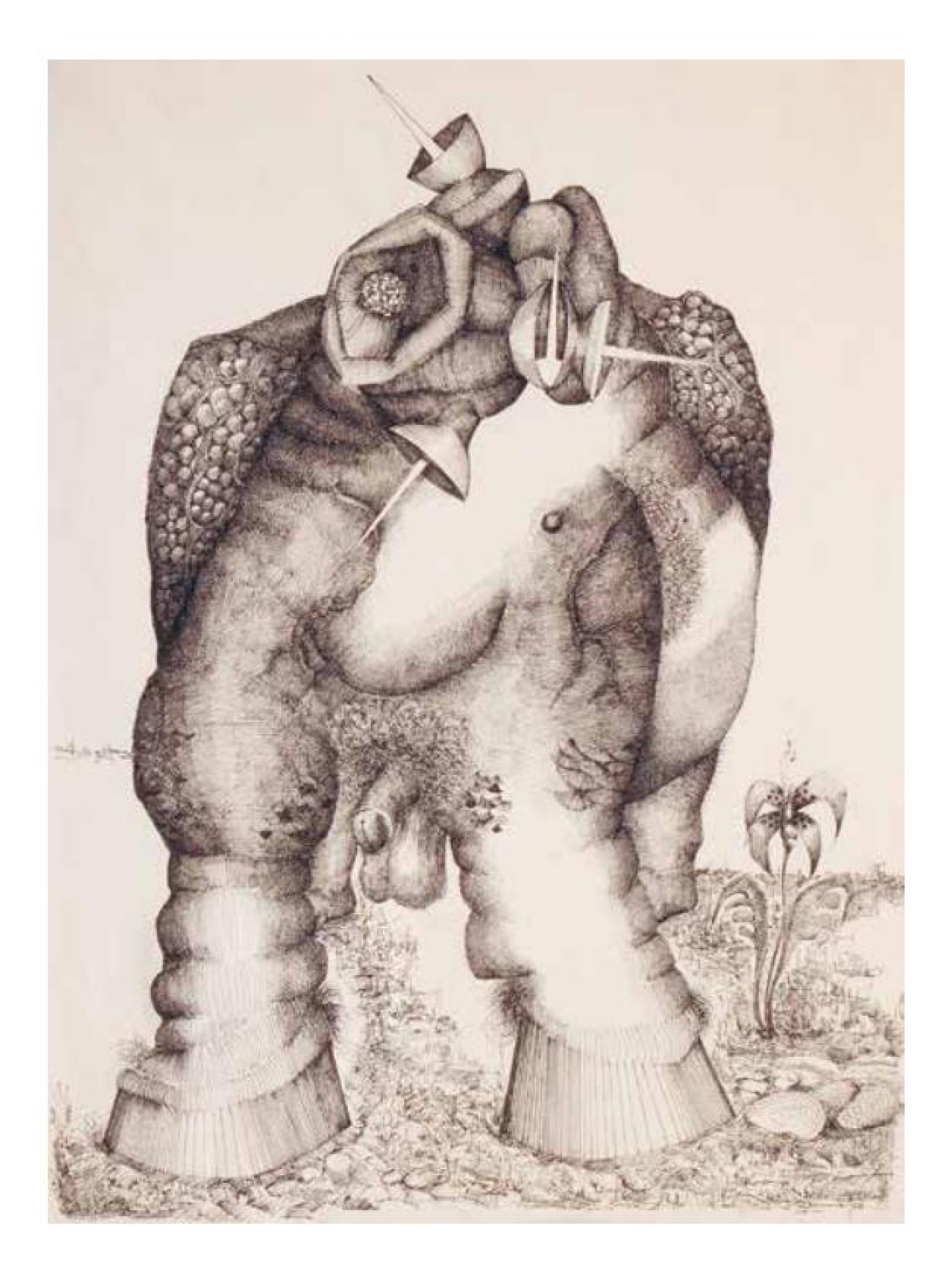
DARNET
Eugenio

Montevideo (Uruguay), 1929–2015

SIN TÍTULO

1968 • Dibujo, tinta sobre papel • 51,4 × 37,5 cm

INVENTARIO 2283 **INSCRIPCIONES** Darnet 68 [ángulo inferior derecho]



El entusiasmo que suscitó en toda Latinoamérica la victoria de Salvador Allende en las elecciones chilenas de 1970 provocó la inmediata adhesión de actores del ámbito de la cultura y de las artes en la región. La muestra *Homenaje al Triunfo del Pueblo*, en la que Eugenio Darnet participa junto con otros tantos artistas uruguayos y americanos, es un claro ejemplo de ello. Darnet fue el secretario de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC) desde fines de 1968 hasta la disolución de la agrupación en 1975, cuando debe marchar al exilio. La correspondencia epistolar entre Darnet y Miguel Rojas Mix de los años 1970–1972[1] quien en los años 80 sería su profesor en la Universidad de París VIII[2], subraya la importancia de la red de conexiones que se establecieron a nivel institucional y personal entre los artistas americanos. Las preocupaciones que los movían no eran solo de orden estético, sino también ideológicas. De hecho, la inmensa mayoría de los artistas en actividad en Uruguay eran simpatizantes y/o militantes de las fuerzas de izquierda. La violencia y el terrorismo de Estado que se instalaron en la región mediante el Plan Cóndor y las dictaduras

cívico-militares, golpearon duramente al ámbito social –persecución, cárcel, exilio, censura–, dañando el tejido cultural que sostenía los procesos democráticos, y que a partir de esos años y por una larga década, se verían trágicamente vulnerados.

El derrotero vital de Darnet está marcado por el compromiso político y el desarrollo profesional del arte. Estudió dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) entre 1945 y 1949, con los profesores Felipe Seade, Ricardo Aguerre y Miguel Ángel Pareja. En misión de estudios de la ENBA viajó a Francia en 1949, asistiendo por dos años a la Escuela del Louvre, Historia del Arte, al Atelier de Fernand Léger y a la Grande Chaumière, bajo la conducción de André Lhote. Este era un trayecto acostumbrado por los artistas uruguayos. Pero, de regreso al país en 1952, concurre al taller de grabado de Adolfo Pastor (ENBA) y a la Cátedra de Anatomía, Dibujo de Disección, de la Facultad de Medicina de Montevideo, dos sucesos clave para entender el procedimiento creativo y los temas que apasionan al artista. La formación institucional se completaría décadas más tarde, durante el exilio en Francia, donde culmina hacia 1985 la Licenciatura de Artes Plásticas. Las peripecias políticas lo llevan a radicarse primero en Buenos Aires en 1976 y luego en París en 1979, en donde permaneció hasta su definitivo retorno a Montevideo en el año 2005. De su intensa trayectoria como artista expositor e ilustrador, corresponde citar a María Yuguero en el catálogo de la última exposición de Darnet: “Solo una profunda convicción y un universo estrictamente auténtico, sin incidencia de modas o aspiraciones espurias, sostienen la iconografía de un artista a lo largo de toda una extensa carrera. En tal sentido, las obsesiones de Eugenio Darnet, maestro indiscutido en el campo de la gráfica, han permanecido tanto como su constante tributo a una estética y a una sólida postura ideológica” (Ministerio de Transporte y Obras Públicas, 2010).

Esta obra en particular de Darnet, *Sin título*, anticipo del llamado *Dibujazo*[3], participa de un cierto “monstruismo” que, sin constituirse en un movimiento propiamente dicho, caracterizó el clima turbulento de los años 60 y la primera mitad de la década siguiente, con una fuerte presencia “brutalista” en otros dibujantes y grabadores uruguayos como Carlos Fossatti, Domingo Ferreira, Hugo Alíes, Miguel Bresciano o Washington Ledesma. Si bien la entera producción dibujística de Darnet gira en torno a la temática de lo exuberante y de lo amorfo, el monstruo se identifica aquí con el conflicto bélico de Vietnam; forma parte de una serie en la que el artista se había propuesto “transformar las armas en monstruos”[4]. Naturalmente, la sátira implica al ámbito local, sugiriendo la debacle del cuerpo social y los inicios del terrorismo de estado. Sirve tanto de denuncia al presente como de advertencia a futuro. Una figura de aspecto mitológico se sitúa en un terreno de vegetación raleada. El extraño ser viene provisto de agresivas y puntiagudas antenas en lugar de cabeza –pivotando hacia todas direcciones–, y posee unas patas mastodónticas que ignoran a su paso el crecimiento de la flor, es decir, de la belleza de lo efímero y lo vulnerable del cuerpo social: son algunos atributos que informan del carácter alegórico de esta pieza. El sexo, en tanto, ocupa un lugar central en la composición.

La bestia ciega, con los hombros cargados de piedras o municiones –que podría verse también como lo contrario a las alas–, enseña toda su prepotencia irracional: carece de la conciencia de la propia desnudez. Las escamas, las venas hinchadas, las úlceras y escarificaciones, son otros signos del dolor infringido sobre sí, señales de un descontrol absurdo y amenazante. La elección de la técnica –tinta en estilógrafo Rotring– no admite correcciones y no ha sido decantada por abocetado previo: acompaña el abordaje temático con un parejo impulso volitivo. La texturación de intensos matices y claroscuros conseguida a base de repetitivos entrecruzamientos de trazo, parece tensar las limitantes del medio gráfico hacia la consecución del volumen y la robusta plasticidad de las masas. PABLO THIAGO ROCCA

1 En: Subfondo Correspondencia, caja 19, carpeta COR 1970.11; caja 20, carpeta COR 1971.11; caja 21, carpeta COR 1972.3. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **2** DARNET, Eugenio. Entrevista personal. 31 de marzo, 2014. **3** Término acuñado por la crítica de arte María Luisa Torrens para definir un fenómeno artístico heterogéneo, en el cual se agrupó a una cifra de creadores jóvenes que a principios de los años 70 se sirvieron del dibujo como recurso idóneo para la exploración formal y la crítica social. **4** El artista conserva en su casa otros dos dibujos de esta serie creada en 1968, según comenta en conversación personal del día 9 de abril de 2014.

BIBLIOGRAFÍA PORMENORES *Políticos y Afines. Gráfica Política de los años 60 y 70.* Montevideo, Fundación Manuel Espínola Gómez, 2010 • GARCÍA ESTEBAN, Fernando. *Artes plásticas del Uruguay en el Siglo Veinte.* Montevideo, Departamento de Publicaciones - Universidad de la República, 1970 • AROSTEGUI, Joaquín y LARROCA, Óscar. Introducción a la historia de las asociaciones uruguayas de artistas visuales. En: LARROCA, Óscar y MANTERO, Gerardo (comp.). *La Pupila. Los primeros seis años.* Montevideo, Fundación Itaú, 2013 • Catálogo exposición *Eugenio Darnet. Obra Gráfica 2000–2001.* Montevideo, Ministerio de Transporte y Obras Públicas, 2010 • DI MAGGIO, Nelson. *Artes visuales en el Uruguay: diccionario crítico.* Montevideo, edición de autor, 2013 • LAROCHE, Walter Ernesto. *Plásticos uruguayos.* Montevideo, Biblioteca del Poder Legislativo, 1975.

DÁVILA
Juan Domingo

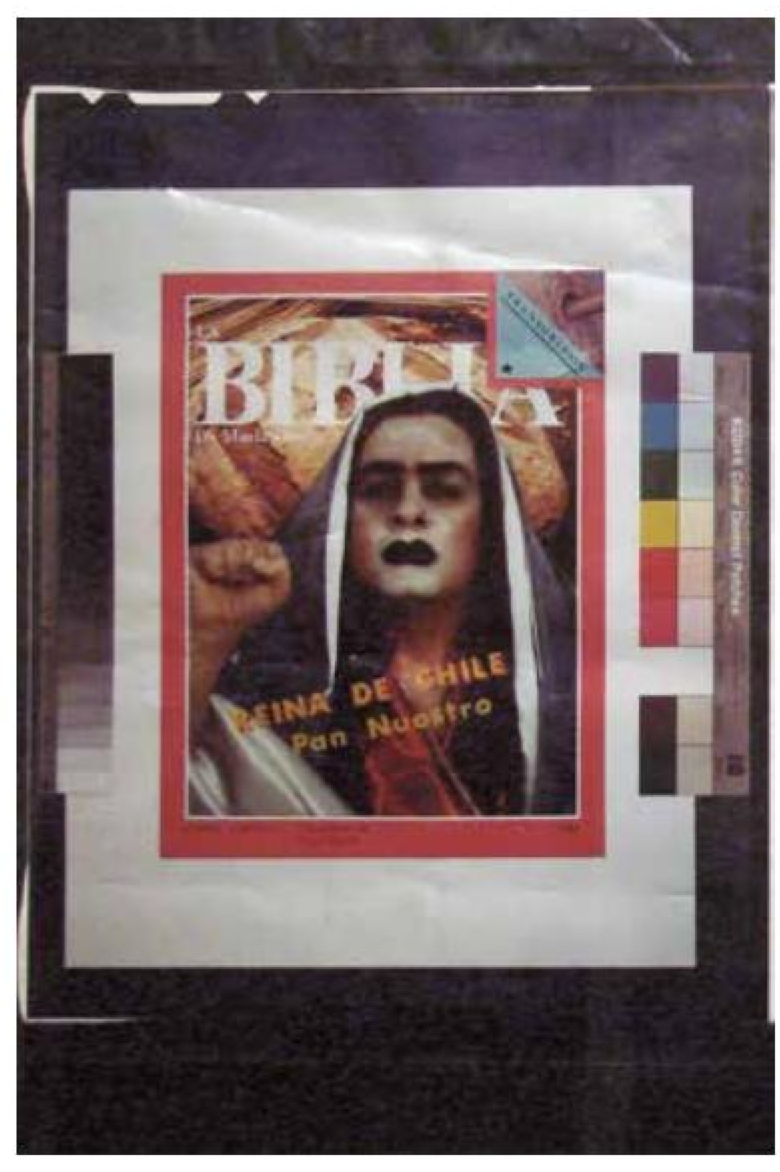
Santiago (Chile), 1946

LA BIBLIA (DE MARÍA DÁVILA) [1]
LIBERACIÓN DEL DESEO ≡ LIBERACIÓN SOCIAL

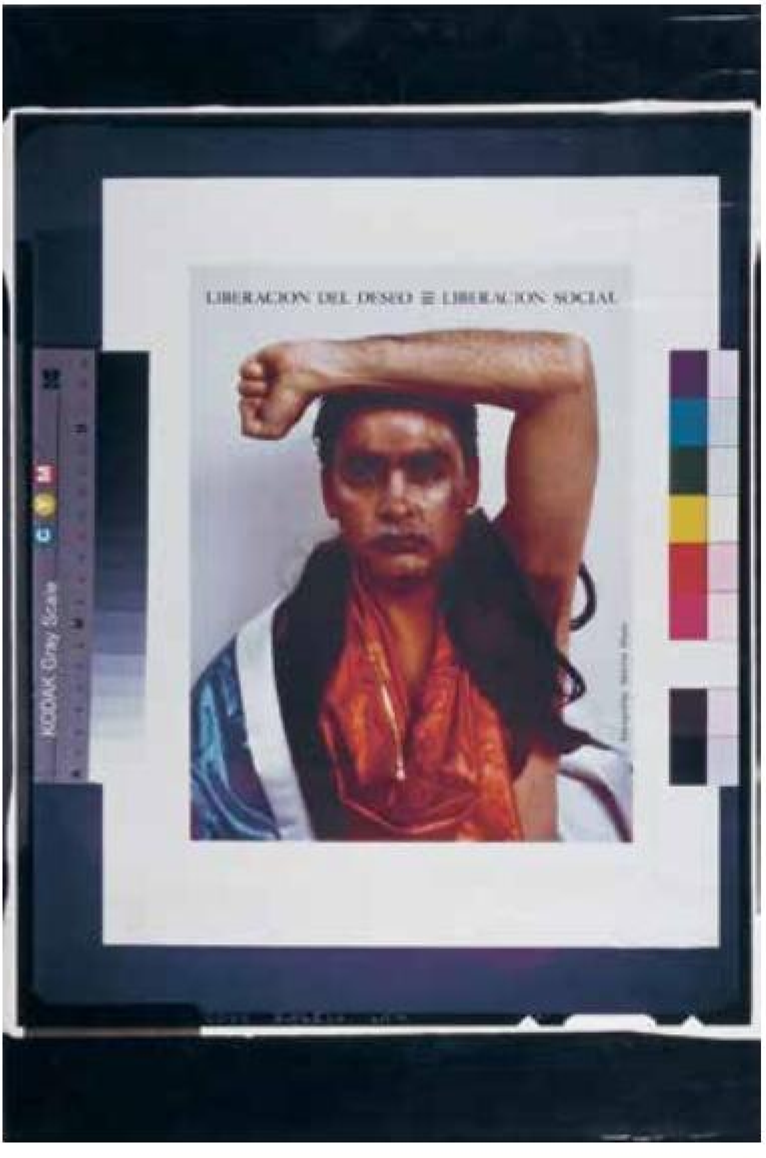
1982 • Fotografía cibachrome color sobre papel brillante • 120 x 80 cm

INVENTARIO 77, 78 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1995 **EXPOSICIONES** *La Biblia*, Instituto Chileno Francés de Cultura, Santiago de Chile, 1982. *Perspecta, Art Gallery of new South Wales*, Sydney, 1983.

D



© Juan Dávila. Cortesía Kalli Rolfe Contemporary Art.



© Juan Dávila. Cortesía Kalli Rolfe Contemporary Art.

A partir del año 1974, el artista chileno Juan Domingo Dávila se radica en la ciudad de Melbourne, realizando la mayor parte de su trabajo artístico en Australia. Desde entonces y a pesar de los continuos viajes a Chile, la recepción de su obra, en especial de su trabajo pictórico, ha sido relevante pero a la vez esporádica en el medio local. Autoras como Nelly Richard, han abordado el modo en que Dávila se vale de propios procedimientos pictóricos para subvertir los modos naturalizados de representación sobre los que se monta la pintura moderna. Richard ha señalado cómo a partir de la cita y la fragmentación de una diversidad de fuentes, el artista organiza un tráfico de imágenes que desacraliza y destotaliza el referente pictórico metropolitano del arte (marcado como masculino, blanco, heterosexual), poniéndolo en contacto promiscuo con imágenes pornográficas, cómics, citas literarias, gráfica popular. Se trataría de procedimientos que subrayan la materialidad de los signos y ponen en crisis la ficción del concepto de autor, dejando expuestos los mecanismos a través de los que se construye la ilusión pictórica.

La Biblia (de María Dávila) es una serie compuesta por tres láminas en cibachrome, de las cuales solo dos forman parte de la Colección del MAC. Esta obra puede

ser incluida dentro de un conjunto de piezas de Juan Dávila menos conocidas en nuestro país (fotonovelas, videos, performances), que el artista realizó durante los años 80. Se trata de obras que, en su juego de citas y desmontaje de signos, trazan una continuidad con su trabajo pictórico. Como señala Dávila, "el artista puede usar su propio cuerpo como signo de una apasionada lucha con los modos históricos de producción artística y la alienación de la identidad en su propia carne como una edición viva de signos semánticos"[2].

La pieza que aquí reseñamos, remite al lenguaje de la fotonovela, un formato que el artista utilizó en más de una ocasión durante los años 80, por ejemplo, *The Kiss of spider woman* (1981). Como señala Richard al referirse a *La Biblia (de María Dávila)* en *La cita amorosa* (1985), al recurrir a la fotonovela Dávila subvierte ese género al menos en dos sentidos: "al incorporar a la puesta en escena relatada fotográficamente detalles de producción", como se ve en este caso, en la exhibición de la tabla de gradación de colores que sirve para la prueba de impresión y, por otra parte, alterando los modos de identificación sexual que caracterizan a este género, en la medida en que "reemplaza los términos de la pareja heterosexual por una pareja homosexual cuya pose parodia –en su frontalidad– el realismo de la foto carnet" (Richard, 1979, p. 16).

La Biblia (de María Dávila) fue exhibida parcialmente como parte de la performance *La Biblia* que tuvo lugar el año 1982 en el Instituto Chileno Francés en Santiago de Chile. En esta intervención, Juan Domingo Dávila y Nelly Richard escenificaron la pose clásica de *La Pietá* invirtiendo los roles masculino y femenino, de modo tal que Dávila toma el lugar de la virgen-madre mientras Richard está sentada en el suelo y apoyada en el regazo de Dávila tomando el lugar del hijo. En esta acción intervino también el artista Carlos Leppe, quien ingresó a la sala vestido formal y elegantemente, con el rostro maquillado y con pestañas postizas, repartiendo y luego leyendo en voz alta un texto en el que plantea su posición en el arte chileno y en el que interpela al propio Dávila por su exilio en Australia. En la misma intervención, se exhibió un video (realizado también por Juan Dávila) donde se veía nuevamente una cita a *La Pietá*, esta vez, representada como relación homosexual entre dos hombres[3].

En su texto *Sobre el uso de ciertas palabras*, Patricio Marchant toma esta intervención en el Instituto Chileno Francés para problematizar la cuestión de la enunciación "gay" en el arte, alertando sobre el peligro de que el arte quede capturado en una voz monológica que postule la idea de un "arte gay" que se presentaría como portador de una "verdad" de la homosexualidad. Frente a ese peligro, como señala el propio Dávila, antes que producir un "ícono puramente homosexual", sería preciso pensar en los "procedimientos artísticos que refieren a la homosexualidad" que, en el caso de Dávila, tendría que ver –en sus palabras– con un acercamiento más femenino a la cultura, el de la fragmentación, las fugas, el exceso.

La primera imagen de la serie, muestra a Juan Dávila travestido de virgen, usando como velo una bandera de Chile. Su rostro maquillado de blanco, exhibe los labios pintados y la mano derecha empuñada a la altura de rostro. En la parte superior de la imagen puede leerse, a modo de título, "La Biblia" y, más abajo, en diagonal, la leyenda "Reina de Chile / Pan nuestro". "Reina de Chile" es un apodo de la Virgen del Carmen, imagen de origen colonial que durante los primeros años de la República fue declarada patrona del ejército y en los años de la dictadura fue reivindicada como ícono nacional por la dictadura militar. Su figura no solo contribuye a la imposición de la matriz colonial del género en el continente, sino que también funciona en el imaginario español como emblema de los procesos de genocidio indígena. En la imagen, Dávila se traviste de Virgen del Carmen (construyéndola como prostituta y madre sexual, tal como indican los labios pintados), y a la vez el puño cerrado evoca el gesto que en las culturas de izquierda condensa la fuerza política insurgente. Es preciso recordar que durante la dictadura chilena, la izquierda entra en complicidad con una parte de la iglesia católica que levanta su voz para defender a los ciudadanos de la represión militar –la "Iglesia Popular", adscrita a la teología de la liberación de las comunidades cristianas de base, contrapuesta al "Cristianismo pre-conciliar"[4] adjudicado a los sectores conservadores de la sociedad chilena.

Pero la imagen no solo parece sugerir esa afinidad de la izquierda chilena con la teología de la liberación. El recurso a la bandera nacional como velo y la cita de la Virgen del Carmen, apuntan también al nacionalismo católico oficial. En su crítica a las retóricas políticas vigentes esta primera imagen reorganiza los signos, visibilizando un elemento que tanto la lógica eclesial como el partido de izquierda, necesitan suprimir: la sexualidad (virgen prostituta) y, al mismo tiempo, el modo en que ambos presuponen una sociedad heterosexual familiar y una política profética de concientización, que en el caso de la iglesia católica se puede remontar históricamente a la práctica evangelizadora del período colonial.

La segunda imagen de la serie, en cuyo borde superior se lee la consigna "Liberación del deseo ≡ Liberación social", podría ser comprendida como un desmontaje

de la primera, pues la figura de Dávila travestido de virgen aparece aquí desmantelada. Dávila exhibe su rostro descubierto y sin maquillaje. El velo (la bandera) y la peluca sobre su cabeza, utilizadas en la imagen anterior caen ahora sobre sus hombros y torso desvestido. Sin embargo, antes que leer esta imagen como una suspensión del artificio, para restituir la corporalidad masculina y la subjetividad preexistente, y supuestamente intacta, la caída del velo (la bandera) y de la máscara cosmética blanca (de "virgen")[5] dan cuenta de aquel saber travesti que advierte que el develamiento siempre será un movimiento del velo, que la revelación es siempre un momento de volver a encubrir. En esta segunda imagen, el brazo derecho no está levantado verticalmente, sino que el antebrazo empuñado de Dávila está doblado y se posa horizontalmente sobre su cabeza en un gesto femenino. Es decir, en esta segunda imagen, Dávila tuerce el signo del puño cerrado alzado, propio de la militancia de izquierda. Al quebrar la verticalidad eréctil, fálica del puño, invoca el imaginario del *fist-fucking*[6], práctica que implica abandono del pene como órgano sexual masculino y natural privilegiado y que convoca al empleo sexual de dos órganos reprimidos: el ano y la mano-brazo, condenados y asociados por la cultura dominante a una sexualidad abyecta, porque no sería reproductiva: la sodomía y la masturbación. Dávila subvierte así, la lógica natural de la fecundación, de la conciencia, del cuerpo y de la nación, no solo al señalar una penetración estéril, sino también al subrayar el gesto de un cuerpo masculino que se descubre penetrable como cualquier otro cuerpo.

Esta obra fue incluida en la exposición *Perspecta*, que tuvo lugar el año 1983 en la Galería de Arte de Nueva Gales del Sur en Sydney, Australia. Las imágenes de la serie también fueron incluidas como portada y en las páginas interiores de la revista australiana *The Virgin Press* Nº 22, publicada el año 1983. En Chile, luego de su exhibición en 1982 en el Instituto Chileno Francés, estas imágenes fueron publicadas en blanco y negro por la revista *Crítica Cultural*, editada por Nelly Richard, en su número 29/30 dedicado al tema Arte y Política.
FERNANDA CARVAJAL

1 Este título en particular incluye el paréntesis y no refiere a un título alternativo. **2** DÁVILA, Juan. Spider Woman in Australia. *Art & Text* (4): 16, 1981. (Traducción del autor). **3** Como sugiere Patricio Marchant, la cita desviada de *La Pietá*, con los roles invertidos, y luego, como relación homosexual, funciona como una crítica a la interiorización del discurso edípico, que es otra forma de decir la norma heterosexual, como configurador de la identidad sexual (Marchant, Oyarzún y Thayer, pp. 65–79). **4** Esta contraposición puede verse, por ejemplo, en el Documento del Movimiento de Izquierda Revolucionaria: *X una cultura de la liberación*. Documento de trabajo. Circulación Restringida, abril 1986. **5** En la segunda imagen, Dávila se quita el maquillaje blanco, y este llamado de atención sobre la marca racial, hace pensar también en el blanqueamiento que impone la matriz colonial del género a través del discurso católico, que antecede al discurso edípico como ratificador de la norma heterosexual. **6** El término *fist-fuking* refiere a la práctica consistente en la penetración, anal o vaginal con el puño, común en la pornografía dura, y que en esos años se asociaba preferentemente a la comunidad homosexual.

BIBLIOGRAFÍA MARCHANT, Patricio; OYARZÚN, Pablo y THAYER, Willy. *Escritura y temblor*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000 • RICHARD, Nelly. *La Cita Amorosa. (Sobre la pintura de Juan Dávila)*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1985 • MELLADO, Justo Pastor. El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena. En: ALIAGA, Juan Vicente (ed.). *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2009 • CARVAJAL, Fernanda. La frialdad del éxtasis. En: LÓPEZ, Miguel (ed.). *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el grupo Chaclacayo*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2014.

DÁVILA
Juan Domingo

Santiago (Chile), 1946



LA PERLA DEL MERCADER

1996 • Óleo sobre tela intervenida con agujeros y tejidos de lana a croché • 135 × 186 cm

INVENTARIO 252 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2004 **INSCRIPCIONES** Juan Coke 96 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Rota*, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1996 • *Selección de nuevas donaciones*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2004 • *Arte contemporáneo chileno: Desde el Otro Sitio/Lugar*, National Museum of Contemporary Art (Seúl) - Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile), 2005–2006.

Desde 1974, año en que Juan Domingo Dávila se radica en Melbourne (Australia), su regreso a la escena artística chilena son irrupciones esporádicas vinculadas a la "Escena de Avanzada", específicamente, a la figura de Nelly Richard, quien se encargó de definir la estrategia visual de Dávila a través de la cita de imágenes, apropiándose de la Historia del Arte para crear una historia disidente de la oficial[1], como su historieta.



Provocador, al igual que en otras ocasiones, Dávila mostró *La perla del mercader* en 1996, como parte de su exposición *Rota* en la galería Gabriela Mistral. En esa ocasión Dávila rompe el marco y las "buenas costumbres" mediante una forma ambiental de montaje, donde predomina una visualidad kitsch y la presencia, como hilo conductor, de Juan Verdejo. Este personaje popular fue creado en la década del 30 por el dibujante Jorge

(Coke) Délano para la revista *Topaze*, y representa al roto chileno. Dávila lo utiliza y reproduce paródicamente para romper con un modelo y contaminar la historia de la pintura nacional con aquello que se ha dejado fuera, es decir, la iconografía popular, el mestizo, el indígena. En una especie de reivindicación vengativa la figura del roto ingresa como invitado no deseado al campo de las artes para quedarse, profanar la escena y mostrar (literalmente) la hilacha de la historia.

La obra de Dávila aborda de manera crítica la historia del arte (como alta cultura) y la cultura popular, confrontándolas por medio de citas y referencias cruzadas, haciendo uso de técnicas más académicas como el óleo, al mismo tiempo que recurre a técnicas artesanales de tejido, logrando instalar un roce y corrupción entre los géneros, ya sean pictóricos (paisaje, desnudo, autoretrato) o sexuales (hombre, mujer, travesti, hermafrodita).

En esta obra se emplaza a *La perla del mercader* (1884) del pintor chileno Alfredo Valenzuela Puelma, en la que se representa a un comerciante oriental exhibiendo, al descubrir el velo, a una mujer desnuda que se ofrece al espectador como mercancía.

Dávila pintó dos versiones sobre la misma pintura de Valenzuela Puelma, pero en esta versión el artista invierte el orden de los personajes y sus acciones. Juan Verdejo con cara de pícaro y alas de mosca a su espalda, levanta el paño rosado que cubre los genitales femeninos de un cuerpo masculino desnudo que sería el cuerpo del propio artista. Recostado en el suelo, apoyado sobre un árbol, la mitad superior de su cuerpo es (en)cubierto por un velo "transparente", el que por la tosquedad de su factura parece más bien una protección plástica ante las moscas que rondan un cuerpo en descomposición.

La obra tiene la intención explícita de profanar a través de ciertos códigos propios de la pintura académica del siglo XIX, de la que Valenzuela Puelma es uno de sus máximos exponentes, el modelo de cuerpo, sexualidad y su representación en el arte, al proponer un desnudo masculino/femenino no apolíneo sino vulgar y travestido. Contaminando la idea de naturaleza pura o definida a través de un paisaje sucio, donde en un primer plano aparecen colillas de cigarro, un cenicero, vasos, una botella, ramas y otros desperdicios. Las roturas y los hoyos que perforan la tela del cuadro son enmendados a croché (técnica femenina y popular) y el artista teje su nombre sobre el de Coke (creador de Verdejo) en el lugar de la firma. Con el propósito de incluir en su operación las características de la figura del roto, Dávila realiza adrede una obra andrajosa, tramposa y sucia, donde rompe, descose y altera el imaginario de la pintura tradicional. Una obra que vuelve de manera crítica a revisar la historia del arte en Chile, en particular la historia de la pintura y sus modelos, para evidenciar cómo ha sido construida, a qué intereses responde y de qué manera esas imágenes se pueden citar, reutilizar, truncar y alterar como signos de otro discurso[2]. Considerando lo anterior, esta obra de Dávila ocupa un lugar particular dentro de la Colección del MAC, ya que tensiona otras obras específicas; los *Desnudos* masculinos de Valenzuela Puelma y el *Retrato de una niña* del mismo autor cuyo marco, aparte del de esta obra de Dávila, es el único irregular y no ortogonal dentro de la Colección del Museo. AMALIA CROSS

1 Véase: RICHARD, Nelly. *La Cita Amorosa. (Sobre la pintura de Juan Dávila)*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1985. **2** Esto ya había sido elaborado por el artista en 1983, en su texto *Fábula de la pintura chilena*, donde Dávila se propone "asumir el conflicto de nuestra propia historia más allá de la pintura. Los procedimientos de la cita cultural, la destrucción del concepto de autor, la presentación de la materialidad de los signos y códigos que operan en la imagen, actúan contra la tradición que le da al arte una justificación trascendental".

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Rota*. Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral, 1996.

DE LAMONICA
Roberto

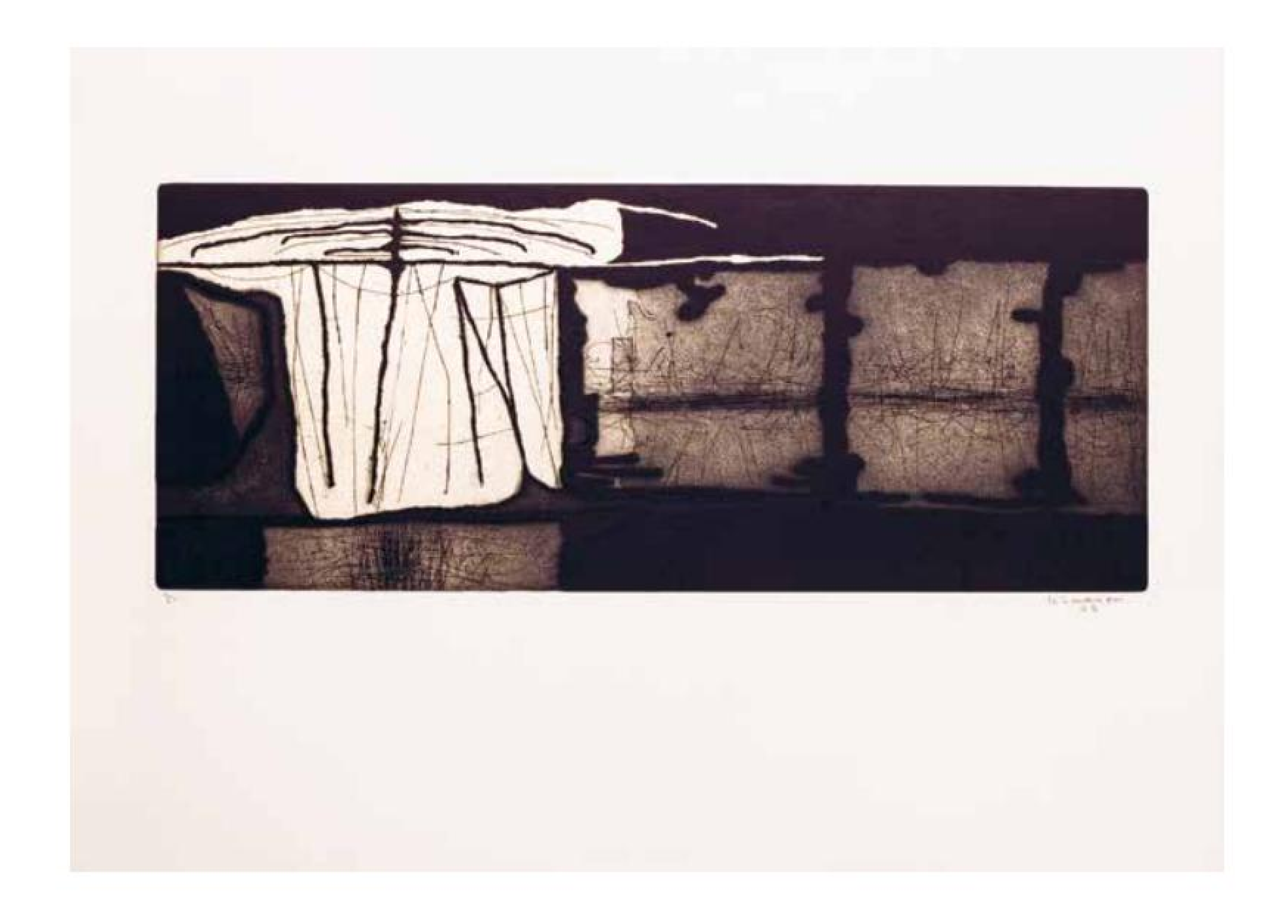
Ponta Porã (Brasil), 1933–
Nueva York (Estados Unidos), 1995

SIN TÍTULO

1963 • Grabado, calcográfica (aguafuerte, buril) sobre papel hilado de 240 g • 24,6 × 59,8 cm / 50,1 × 69,9 cm

INVENTARIO 1076344–4 / 020301001006190 **FORMA DE INGRESO** Adquirido al artista en 1965 **INSCRIPCIONES** 3/20 [ángulo inferior izquierdo], De Lamonica 63 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *II Bienal Americana de Grabado*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1965 • *Grabados de la colección permanente*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976 • *Exposición Internacional de Plástica Contemporánea*, Instituto Cultural de Las Condes, 1985.

D



Nacido en Ponta Porã, en el estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, en la frontera con Paraguay, Roberto de Lamonica obtuvo su primera formación artística en la Escola de Belas Artes de São Paulo, a principios de los años 50. Paralelamente, tuvo clases de grabado en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, con Poty Lazzarotto y Darel Valença Lins. En ese mismo museo, trabajó también bajo orientación de Renina Katz, lo que componía una amplia formación con representativos grabadores modernistas de aquel momento. Entre 1954 y 1956, participó de los *Salões Paulistas de Arte Moderna* y en la Galería Prestes Maia, en São Paulo.

En 1958, se fue para la ciudad de Río de Janeiro, donde continuó su formación como grabador en el Liceu de Arte e Ofícios. En el siguiente año, 1959, tuvo clases con el grabador alemán Johnny Friedlaender, en el recién creado taller de grabado del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

En 1959, participó en la *Bienal de París*, y en 1960, en la *Bienal Internacional de México*, mismo año en que hizo

una exhibición individual en la Unión Panamericana en Washington, Estados Unidos.

En 1963 fue invitado para dar clases en la Minneapolis School of Fine Arts, Estados Unidos, y en 1965 se mudó para Nueva York, cuando fue galardonado con una beca de estudios de la Guggenheim Foundation, migrando en carácter definitivo para ese país. En Nueva York trabajó como profesor en varias instituciones, como la New School for Social Research y la Art Students League.

En 1965, participó de la *II Bienal Americana de Grabado* en Santiago de Chile, ocasión en la cual recibió el Gran Premio "Eduardo Frei Montalva", con otro grabador brasileño, Arthur Luiz Piza. Aun en esta década, participó del *Salón Nacional de Arte Moderno* de 1963 en Río de Janeiro. Entre 1961 y 1969, participó de la *6ª* y la *10ª Bienal de Arte de São Paulo*.

Despúes de su fallecimiento, en 1999, sus obras fueron exhibidas en la *Mostra Rio Gravura*, participando de dos exposiciones: *Gravura Moderna Brasileira: Acervo Museu Nacional de Belas Artes* y *Acervo Banerj*.

Roberto de Lamonica fue un importante integrante de la generación de grabadores que se formaron en el ambiente efervescente de las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro en las décadas del 50 y 60. Participó de los talleres colectivos de los Museos de Arte Moderno de estas dos ciudades, siendo parte de destacadas muestras colectivas, como los *Salones Paulista*s, el *Salón Nacional de Arte Moderno* y la *Bienal de São Paulo*. Su grabado presenta características del abstraccionismo informal, pero a partir de mediados de los años 60, se puede observar el surgimiento de obras de carácter pop, con elementos escritos que componen la imagen.

Su grabado presente en la Colección del MAC, de 1963, es una obra de la fase abstraccionista gestual del artista, influenciada por el contacto con Friedlaender y el grabado brasileño de carácter gestual de los años 60. Trabajando con técnicas de aguafuerte y buril, De Lamonica investiga los efectos que muestran las cualidades intrínsecas de estas técnicas. En este grabado se ve un espacio construido por grandes áreas oscuras y juegos de reflejo con líneas y formas. La imagen creada alude a un imaginario de paisajes surreales, de escenarios misteriosos, conectando, al mismo tiempo, la pintura metafísica italiana con la *dripping painting* de Jackson Pollock. Esta obra es un claro ejemplar de la experiencia de esa generación de artistas, que encontraba en la técnica del grabado el método ideal para las experimentaciones formales y narrativas. ANA HOFFMAN

BIBLIOGRAFÍA KOSSOVITCH, Leon y LAUDANNA, Mayra. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo, Itaú Cultural • Cosac & Naify, 2000 • Catálogo exposición *Poética da Resistência: aspectos da gravura brasileira*. Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno, 1994 • Catálogo exposición *Gravura Moderna Brasileira: acervo MNBA*. Río de Janeiro, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.

DE MOSES
Gertrudis

CONITZER Gertrudis

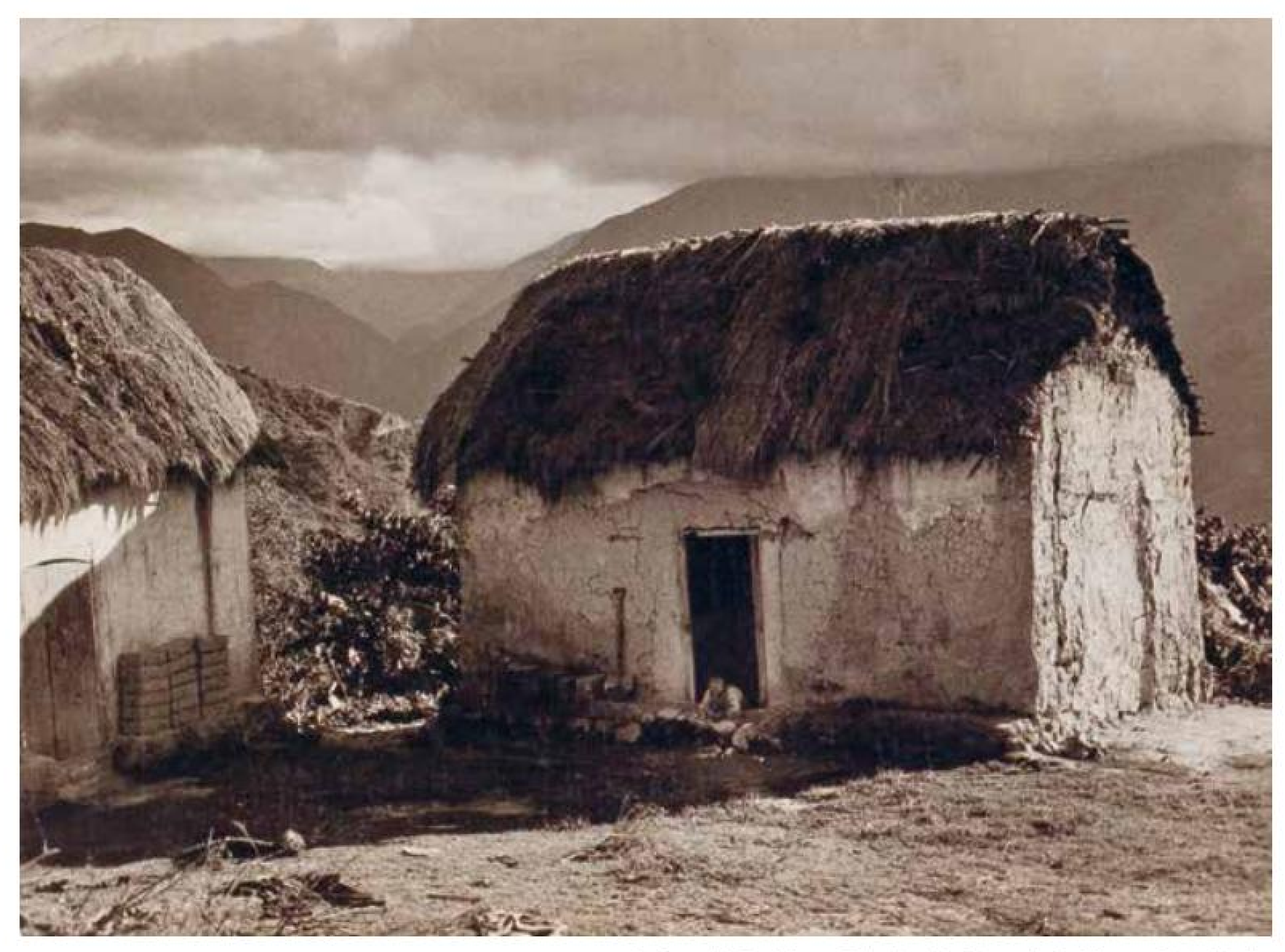
Brandenburgo (Alemania), 1901 –
Santiago (Chile), 1996

RUCA DE LOS INDIOS BOLIVIANOS (PAISA)

Sin data • Fotografía en blanco y negro • 28,9 × 39,1 cm

INVENTARIO 6204 [11 de 54] **PROCEDENCIA** Forma parte de la carpeta *Foto Cine Club* **FORMA DE INGRESO** Se presume donación de la artista en 1976

D



© Gertrudis De Moses. Subcolección Gertrudis De Moses, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Gertrudis De Moses[1] nació en Alemania en 1901 y en su condición de judía abandonó ese país bajo el régimen nazi, para llegar a vivir a Chile junto a su familia en 1939. Ya en Alemania se había iniciado en la fotografía de manera autodidacta y al poco tiempo de instalada en Santiago formó un estudio fotográfico dedicado a realizar retratos y registrar eventos, profesión que después de enviudar se convirtió en su principal sustento. Fue una de las primeras socias del Foto Cine Club de Chile, formado en 1937, y participó regularmente de sus Salones desde 1946.

Gradualmente, De Moses comenzó a desarrollar una fotografía de carácter más autoral y llegó a hacerse reconocida por la faceta más "surrealista" de la misma, mote con que ella misma y la bibliografía posterior han caracterizado esta faceta de su trabajo[2]. Sus obras realizadas en esta línea, por lo general suelen ocupar varios efectos en la exposición y el laboratorio, tales como exposiciones múltiples, collage y fotografías que combinaban varios negativos.

Lejos de esta línea se encuentra la fotografía de De Moses que se guarda en la Colección del MAC, titulada

Ruca de los indios bolivianos. En ella vemos dos chozas –una completa y el fragmento de la otra– de adobe, sin ventanas y con techo de paja, todo desde cierta altura; tal vez la imagen fue captada desde un camino. En la puerta de la choza que vemos completa se asoma una figura humana, quizás un niño. A un lado de la puerta vemos una pala y más allá un conjunto de ladrillos de adobe. De fondo, un imponente valle andino, probablemente ubicado en la zona de Los Valles, entre el Altiplano y la Amazonía. Todo aparece pleno de una característica luz andina filtrada por las nubes y cabe destacar que la composición hace coincidir los techos de las chozas con el valle del fondo.

Cada elemento de esta fotografía aparece perfectamente enfocado y pleno de detalles, sin negros ni blancos absolutos, en una copia probablemente realizada por la propia De Moses, que nos permite apreciar su maestría técnica. En tal sentido, la imagen remite a la tradición de la "fotografía directa" y a los integrantes del Grupo f/64, como Edward Weston y Ansel Adams, caracterizados por el afán de reproducir con nitidez y exactitud aquello sobre lo que se fija el objetivo, sin alteraciones que se aparten de lo que sería propiamente fotográfico. En tal sentido, esta imagen se aleja de los efectos surrealistas característicos de esta fotógrafa, aunque cabe recordar que dentro de su amplia y poco conocida producción existen diversas líneas de trabajo.

De Moses realizó varios viajes a Bolivia (donde residía su primo, el poeta Gert Conitzer), por lo que resulta difícil datar esta fotografía. Sin embargo, parece coincidir con el que parece ser el primero de sus viajes y que narra en sus memorias. En ellas, no entrega casi nunca fechas exactas y no están escritas en un orden estrictamente cronológico, pero este viaje parece corresponder al final de la década del 50 o inicios de la del 60. Tras participar de la fiesta dedicada al "Dios Ekeko" en La Paz, la fotógrafa rememora el largo viaje "a través del Altiplano hasta Oruro", donde "solo había chozas sin ventanas y tenían puertas pintadas de color celeste y cruces ladeadas sobre sus techos cubiertos de paja" (De Moses, 1989, p. 91). La descripción coincide, en buena medida, con lo que vemos en la fotografía e incluso resulta posible que esta imagen haya activado su memoria, pues se reproduce en el mismo libro (De Moses, 1989, p. 110).

La fotografía *Ruca de los indios bolivianos* ingresó a la Colección del MAC en circunstancias desconocidas, aunque es bastante probable que se haya incorporado junto a más de 50 fotografías que comparten el mismo número de inventario. A su vez, varios antecedentes indican que este conjunto ingresó a la Colección en el marco de la muestra *Panorama del arte contemporáneo en Chile*, realizada en el MAC entre el 26 de mayo y el 30 de junio de 1976, en honor a las delegaciones extranjeras que concurrieron a la VI Asamblea de la Organización de Estados Americanos, realizada en Santiago en junio de 1976.

Según el catálogo, la muestra incluyó una sección de fotografía[3]. A pesar de que no consigna la lista de fotógrafos ni las fotografías involucradas, nos informa que ellas pertenecen a la Colección permanente del Museo. El origen de este conjunto de fotografías estaría en una solicitud realizada por Marta Benavente, entonces directora del MAC, a Waldo Oyarzún, presidente de la Asociación de Fotógrafos Publicistas, en la que le solicita un conjunto de fotografías para participar de la exposición *Panorama del arte contemporáneo en Chile* y con ellas iniciar una colección permanente[4]. Lo siguiente que conocemos es una lista con los 32 fotógrafos[5] que habrían estado representados en la exposición, entre los que se encuentra De Moses, al igual que Luis Ladrón de Guevara, Heliodoro Torrente y otros 19 fotógrafos que figuran en el conjunto de fotografías que comparten el número de inventario. Sin embargo, se trata de una hipótesis que debe seguir investigándose. CLAUDIO GUERRERO

1 Nació como Gertrudis Conitzer, pero al casarse adoptó el apellido de su esposo y firmó para siempre como Gertrudis De Moses. **2** La principal fuente sobre la biografía y la poética de esta fotógrafa son sus propias memorias: *Caminata. Memorias de una fotógrafa* (1989). Entre la escasa bibliografía que narra la historia de la fotografía en Chile y que se ocupa de la labor de De Moses, cabe destacar: JÖSCH, Andrea y SCOTTI, César. Elementos básicos de una imagen fotográfica y breve historia de la fotografía chilena. *Cuaderno Docente* 5. Santiago de Chile, Vicerrectoría Académica de la Universidad UNIACC, 2007. **3** Catálogo exposición *Panorama del arte contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1976. **4** Carta de Marta Benavente a Waldo Oyarzún, 12 de mayo de 1976. En: Serie Correspondencia, caja 25, carpeta COR 1976.5. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **5** Nómina de fotógrafos expositores en la muestra *Panorama del arte contemporáneo en Chile*, 12 de mayo de 1976. En: Serie Correspondencia, caja 25, carpeta COR 1976.5. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

BIBLIOGRAFÍA DE MOSES, Gertrudis. *Caminata. Memorias de una fotógrafa*. Santiago de Chile, Universitaria, 1989.

DE SZYSZLO
Fernando

Lima (Perú), 1925

SIN TÍTULO

ca. 1960–1964 • Encáustica sobre aglomerado • 51 × 51 cm

INVENTARIO 1075513–1 / 020301001005887 **FORMA DE INGRESO** Donado a la Universidad de Chile por el Frente de Acción Popular (FRAP) en 1964 **INSCRIPCIONES** Szyszlo [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile*, Edificio España, Santiago de Chile, 1964 • *Restaurar para difundir. Artistas latinoamericanos de la década de los 60*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2008.



Personalidad protagónica del arte abstracto en la región, Fernando De Szyszlo desarrollaría una trayectoria estrechamente vinculada con los avatares de la no figuración. No solo ha sido uno de los pioneros de esta corriente en el Perú, sino también quien consiguió ubicarla en el centro del debate crítico, y tanto su vida como su obra reflejan el permanente compromiso del pintor con una concepción del arte que él mismo ha definido como el "encuentro visible de lo sagrado con la materia"[1]. Sobre esta base lograría articular una sólida propuesta, cuya proyección internacional se enmarcó dentro de las búsquedas por consolidar una plástica moderna y al mismo tiempo definidamente latinoamericana.

Apenas iniciada su carrera, el pintor estuvo entre los fundadores de la Agrupación Espacio, formada en 1947 por arquitectos, artistas e intelectuales jóvenes que buscaban marcar un punto de quiebre generacional en la escena limeña, promoviendo una intensa modernización en diversos ámbitos de la cultura y la sociedad[2]. El manifiesto fundacional del colectivo enarbolaba una comprensión humanista y universal de la plástica que atacaba las premisas nacionalistas y tradicionales de la arquitectura neocolonial y del indigenismo, las dos principales apuestas programáticas del arte peruano hasta aquel momento. Esta voluntad de insertarse en un contexto internacional llevaría además a que Szyszlo se trasladase a París en 1949, en donde abandonó el estilo poscubista de sus trabajos iniciales para ingresar de lleno en la abstracción lírica.

Dos años después, la exposición de su obra última en la capital peruana motivó una tibia recepción crítica. En ese contexto, la polémica afirmación de Szyszlo al diario limeño *La Prensa* –"no hay pintores en el Perú"– detonaría el primer debate peruano en torno al arte no figurativo, al provocar la respuesta airada de intelectuales y artistas del medio. Por encima de su calculado efecto polémico, el comentario buscaba llamar la atención sobre el desfase existente entre la pintura local y los

desarrollos cosmopolitas. Szyszlo mantuvo su defensa beligerante de la abstracción hasta el punto de ligar la fortuna crítica del nuevo lenguaje a la de su propia obra, pese a la creciente incursión de otros artistas peruanos en la modalidad geométrica. En cierta medida, su pintura de "sensaciones algo más que ópticas" hacía menos sensible la ausencia del tema tradicional entre quienes rechazaban el internacionalismo de la no figuración[3].

Esta obra, sin embargo, responde al giro ancestralista que el estilo de Szyszlo empezaría a asumir progresivamente desde fines de los 50. En ese momento el pintor se encontraba en Washington, trabajando como asesor de la División de Artes Visuales de la OEA, convocado por el crítico cubano José Gómez Sicre. Allí su obra acusaría el impacto del expresionismo abstracto norteamericano, asumiendo una potente carga gestual que dejaba atrás el influjo de la abstracción lírica francesa. Al mismo tiempo, Szyszlo no solo revalidó su interés por el lenguaje simbólico de las culturas no occidentales, sino que además lo convertiría en un medio para otorgar a su lenguaje abstracto un decidido arraigo local. Ya sea por medio de títulos en quechua o de sugerentes analogías formales, el pintor empezaría a evocar la densidad mítica de antiguas civilizaciones prehispánicas, que parecían así resurgir de los sustratos más profundos de la identidad local.

La obra que acá nos ocupa está configurada a partir de una masa de sombras alargada que recorre horizontalmente el lienzo y que se entrecorta hacia el centro de la composición. El motivo se define con claridad a través de su contraste con el violeta, cuya vibración ha sido conseguida por medio de una sucesión de estratos cuyas capas inferiores afloran en algunas zonas. Aunque la intensidad de este último color reduce la sensación de profundidad, la diferencia de texturas en la superficie del lienzo parece remarcar la existencia de planos distintos en la composición, al contraponer el motivo central a un fondo. Los elementos de contornos agudos que se emplazan abajo ya anuncian esas misteriosas presencias que podrían interpretarse como garras, colmillos o plumas. Por lo demás, su estructura básica alcanzaría distintas modulaciones, ya sea evocando la apariencia espectral de un ser mítico volante o vinculándose luego con la imagen de un "arco iris negro".

Por medio de este género de alusiones no figurativas a un acervo ancestral indígena considerado latente, Szyszlo buscaba articular un lenguaje actual que al mismo tiempo asumiese la expresión de una identidad propia. Así, la propuesta del pintor reafirmaba su fe en un ideal universalista y a la vez en los géneros artísticos tradicionales, englobándose de forma temprana dentro de aquella vasta producción artística explícitamente latinoamericana que varios críticos del continente empezaban a promover. De ahí que el curador Thomas Messer lo llamase para participar en la exposición *Latin America, New Departures*, organizada en 1961 por el Institute of Contemporary Art de Boston[4]. En esta misma línea, Nemesio Antúnez lo saludaría como "el pintor de los Andes abisales" en su presentación al catálogo de exposición a la primera individual del peruano en Chile, exhibida en la Galería Marta Faz de Santiago entre julio y agosto de 1963[5]. Pero su fama terminaría de cimentarse con la serie *Apu Inca Atahualpaman*, que Szyszlo realizó en 1963 inspirado en la elegía quechua del mismo nombre, cuyas resonancias contemporáneas fueron resumidas como "la vehemencia por un desquite y la consecuente restauración de una verdad perdida"[6]. Fue justamente este conjunto el que llevaría a que la crítica colombiana Marta Traba señalara a Szyszlo como uno de los más importantes ejemplos de lo que denominaría como "arte de resistencia", en su rechazo tanto de la imitación superficial de las vanguardias cosmopolitas como de la anécdota indigenista[7]. RICARDO KUSUNOKI

1 EXPRESIÓN DE principios de la Agrupación Espacio. *El Comercio*, Lima, Perú, 15 de mayo de 1947. Entre los firmantes, figuran Luis Miró Quesada Garland, el principal ideólogo del modernismo peruano; Sebastián Salazar Bondy; Samuel Pérez Barreto; Jorge Eduardo Eielson; Jorge Piqueras y Raúl Deustua. Véase además: MARTUCELLI, Elio. *Conversaciones con Adolfo Córdova*. Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, 2012. **2** DE SZYSZLO, Fernando. Entrevista personal. 31 de marzo, 2014. **3** SALAZAR BONDY, Sebastián. Artes plásticas. *La Prensa*, Lima, Perú, 14 de octubre de 1955. En esta misma línea, el propio Szyszlo ha declarado que "el arte figurativo tiende a suprimir texturas naturales; por eso el arte figurativo que no parte de la naturaleza tiende a empobrecerse visualmente". En: LAUER, Mirko. *Szyszlo, indagación y collage*. Lima, Mosca Azul Editores, 1975, p. 56. **4** MESSER, Thomas. *Latin American, New Departures*. Boston, Institute of Contemporary Arts, 1962. **5** Catálogo exposición *Szyszlo*. Santiago de Chile, Galería Marta Faz, 1963. **6** SALAZAR BONDY, Sebastián. Szyszlo: una aproximación. *Proceso*, Lima, Perú, enero-febrero de 1964, p. 12. El poema gira en torno al asesinato del inca por los conquistadores españoles, y su traducción al español por José María Arguedas integró el catálogo de la muestra en Lima. Véase: Catálogo exposición *Szyszlo. Apu Inca Atahualpaman*. Lima, Instituto de Arte Contemporáneo, 1963. **7** TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950–1970*. México, Siglo XXI, 1973, pp. 34–37. El texto de Traba que consagró a Szyszlo fue escrito a propósito de la exhibición de la serie en Bogotá. Véase: TRABA, Marta. Una América que se llama Szyszlo. *El Tiempo*, Bogotá, Colombia, 30 de mayo de 1964.

BIBLIOGRAFÍA LAUER, Mirko. *Szyszlo: Indagación y collage*. Lima, Mosca Azul Editores, 1975 • DE SZYSZLO, Fernando. *Miradas furtivas: Antología de textos 1955–1996*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996 • ASHTON, Dore. *Fernando De Szyszlo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2003 • WUFFARDEN, Luis Eduardo y KUSUNOKI, Ricardo (eds). *Szyszlo*. Lima, Asociación Museo de Arte de Lima, 2011.

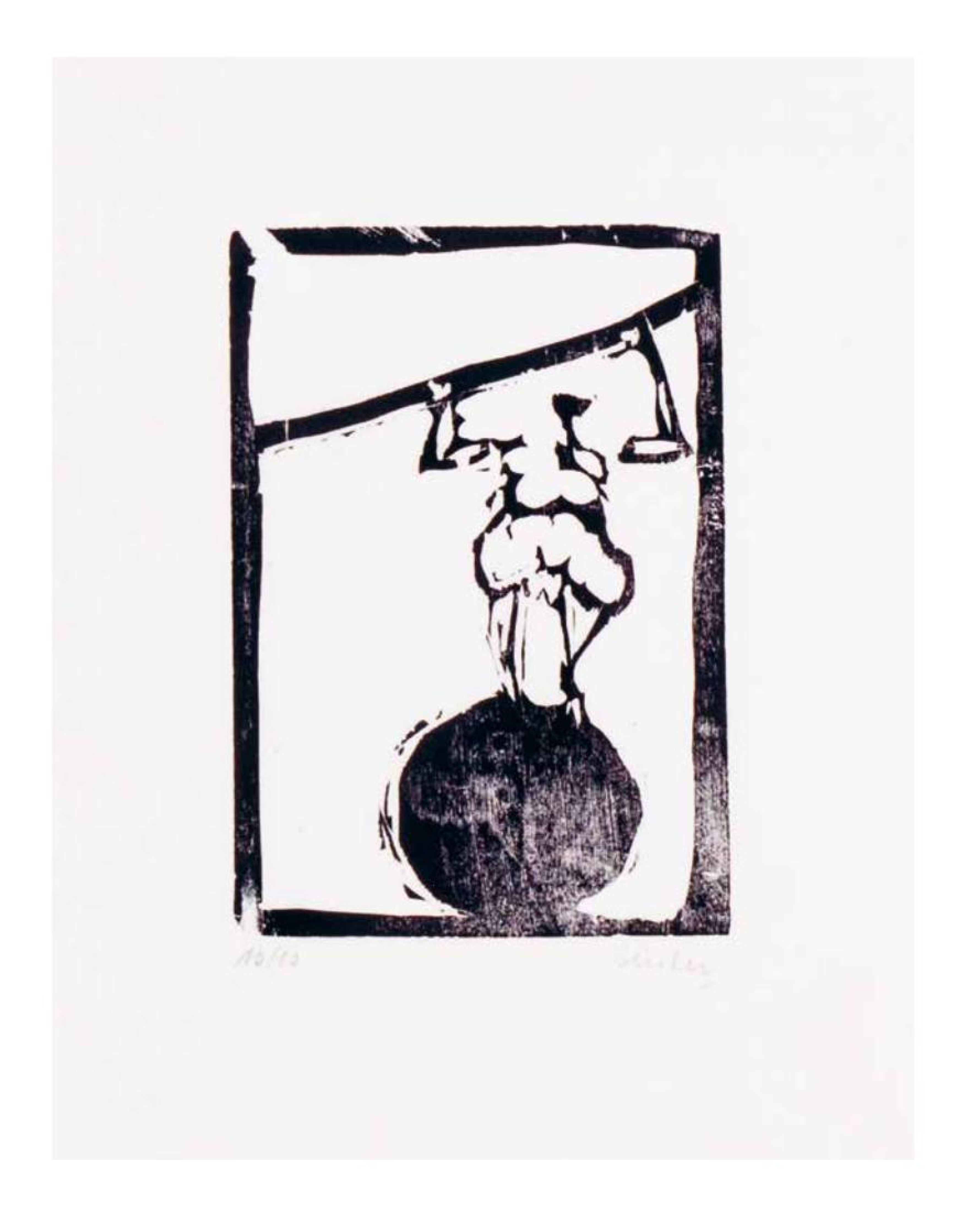
DEISLER
Guillermo

Santiago (Chile), 1940 –
Halle (Alemania), 1995

EL MALABARISTA

Sin data • Grabado, xilografía sobre papel japonés • 12,5 × 8,7 cm / 21,1 × 16,5 cm

INVENTARIO 2304 **FORMA DE INGRESO** Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1974 **INSCRIPCIONES** 10/10 [ángulo inferior izquierdo], Deisler [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *II Bienal de Americana de Grabado*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1965.



Guillermo Deisler, artista chileno nacido en Santiago en 1940, impulsó su proyecto artístico a partir de la técnica de la xilografía. Cualquier revisión de las distintas etapas creativas de su trayectoria implica una reconexión con esas pequeñas y coloridas improntas que él realizó en los años 60 cuando residía en Chile. Además de grabador, el artista ejerció también como editor artístico y editor de poesía, como escenógrafo e iluminador, como poeta visual y artista de correo. Esa heterogeneidad que atraviesa su proyecto de arte se entrecruza en su biografía con el continuo traslado de residencia: en Chile permaneció hasta 1973, en Santiago y Antofagasta, y luego del golpe militar, forzado a salir al exilio, se instaló primero en Plovdiv, Bulgaria, durante 12 años, y finalmente, en Halle an der Saale, Alemania, donde falleció en 1995.

La presente xilografía *El malabarista* no especifica fecha de producción, sin embargo, su técnica y motivo permiten emparentarla con otras obras relativas al período del artista en Santiago, esto es, hasta 1967. La utilización de un papel de muy bajo gramaje influye en la constatación actual de algunos deterioros en la pieza –una rotura y una porción faltante en la parte superior izquierda–, lo que, empero, no afecta la apreciación general. Por su parte, aunque no es posible señalar con certeza el momento y el modo en que la obra se integró a la Colección del Museo, esta ya consta en un inventario de 1974. Probablemente, esa incorporación sea consecuencia de la participación de Deisler en la *II Bienal Americana de Grabado*, organizada por el MAC en 1965 en Santiago, evento donde también fueron exhibidas otras xilografías de Deisler, como *El artista del trapecio* y *Sin descanso posible*.

La pieza *El malabarista* propone un ejercicio de memoria cultural. La presencia de este artista del circo funciona como metonimia de las artes populares y los oficios tradicionales, que en los años 60 comienzan a perder su lugar en la cultura y la sociedad debido al impacto de la publicidad y la televisión. La imagen revierte esa ausencia. El malabarista se capta aquí en plena acrobacia: está de pie sobre una gran esfera negra que pareciera no cesar de rodar y sostiene en lo alto y con ambos brazos una barra horizontal que le permite el equilibrio. La imagen en negro saturado se recorta contra el fondo blanco del papel, realzando la figura que ocupa el primer y único plano de la composición. La línea de horizonte coincide con la línea inferior del marco impreso que envuelve a la composición. Lo fragmentario del cuerpo y algunas marcas en los contornos de la bola y la barra producen la ilusión de vida y movimiento.

Pese a que el título de la pieza anuncia una figura masculina, el vestuario de espectáculo deforma su cuerpo devolviendo una imagen andrógina. Si bien sus piernas y brazos aparecen desnudos y esbeltos, su tronco desaparece bajo curvaturas acentuadas y volúmenes fragmentarios. El vestuario de espectáculo pareciera no ajustarse a la medida del cuerpo. Un pantalón se abulta sobre las rodillas, posiblemente por efecto de mallas, cintas o rellenos que el malabarista utiliza como ropa interior. Tejidos brillantes y colores estridentes parecieran invocar estos trazos flexibles, pese a que la impresión es monocroma. A pesar del vestuario, no hay huella de la carpa ni de la multitud en el espectáculo. La impronta aísla la figura y deja vacío el fondo. El artista no exhibe su rostro, solo deja ver una porción que está ensombrecida. La escena puede retratar un día de ensayo general o, simplemente, un momento cualquiera, en un lugar cualquiera, de la vida de este artista anónimo.

En la conversación que sostuvieron Deisler y el poeta Ariel Santibáñez en Antofagasta en 1971, este último da cuenta cómo el artista se distancia de otros grabadores de su generación. A partir de la noción de "lo real-maravilloso", Santibáñez explica cómo estas xilografías persiguen captar el mundo a partir de la "realidad habitual", del retrato de pájaros, insectos, mujeres, hombres y animales[1]. El contraste que propone el poeta resulta evidente en función a la exclusiva ambición pedagógica o social que en general orientó el trabajo de otros grabadores-militantes. Esa distancia, sin embargo, no le impidió integrar las juventudes comunistas como muchos artistas de su generación y participar incluso en el Taller de Gráfica del PC, donde colabora con grabadores como Pedro Millar, Luz Donoso y Santos Chávez.

En la misma conversación Deisler explica que su comprensión del arte radicaba más bien en su posibilidad de ejercer como un "medio de comunicación" y, de ese modo, que su potencial transformador de la realidad no se encuentra tanto en los motivos retratados sino más bien en los diferentes usos[2]. Las diferentes salidas y la circulación que el artista diseña para sus xilografías ayudan a comprender esta dimensión. Un proyecto clave en su período chileno fue la fundación del sello Ediciones Mimbre (1963–1973), que a través de distintos formatos editoriales (hoja, plaqueta, libro) distribuye textos de poesía y xilografías originales. Tal como lo hicieron sus xilografías, las publicaciones Mimbre pluralizan la idea del cuerpo social a través de la visibilización de sujetos excluidos de las estructuras convencionales de la cultura. Algunos títulos fueron *Personajes de mi ciudad* de 1964, en colaboración con el

poeta de Punta Arenas, Rolando Cárdenas; *El cesante*, de 1964, con textos de Ernesto Carmona; y *El equilibrista*, de Víctor Torres, de 1965[3].

Si bien el artista se instaló en Antofagasta en 1967, es en Santiago donde estudió las carreras de Artes Aplicadas con especialidad en grabado, y de Escenografía e Iluminación, ambas en la Universidad de Chile. Probablemente su trabajo como escenógrafo en los teatros universitarios en la década del 60 aporte un referente más para comprender su interés gráfico en el espectáculo del circo. Los tránsitos disciplinarios emergen en este proyecto con suma vitalidad, ligando técnicas, saberes, problemáticas y motivos. Justamente es a propósito de estas lógicas transdisciplinarias y la dimensión colectiva del trabajo, que el proyecto de Guillermo Deisler ha sido valorado actualmente en investigaciones que se dedican a repensar y redefinir las relaciones entre el arte y la política[4]. FRANCISCA GARCÍA

1 Véase: SANTIBÁÑEZ, Ariel. La visión mágica en la madera. Los gruñidos de la imagen actual. El libro como unidad artesanal. Guillermo Deisler al paso. *Revista Tebaida* (6): 16–18. Arica-Antofagasta, 1971. **2** SANTIBÁÑEZ, Ariel. La visión mágica…, p. 17. **3** Sobre las Ediciones Mimbre y la poesía chilena de la generación del 60, véase: BIANCHI, Soledad. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas* (1995). **4** Véase: Catálogo exposición *Perder la forma humana una imagen sísmica de los años 80 en América Latina.* Madrid, Museo Reina Sofía, 2013, pp. 154–164.

BIBLIOGRAFÍA BIANCHI, Soledad. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas.* Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995 • DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina y GARCÍA, Francisca. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción.* Santiago de Chile, Ocho Libros, 2014 • GALA, Alicia y WELDEN, Oliver (eds.). *Revista Tebaida*, 9 números, Arica-Antofagasta, 1968–1973 • GARCÍA Francisca (ed). Catálogo exposición *El UNI/vers de Guillermo Deisler. ¡Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler.* Valparaíso, Sala Puntángeles, 2007 • ROJAS, Waldo. Evocación e impronta de Guillermo Deisler. París, 1996. <http://letras.s5.com/wr260610.html> [consulta: 2 marzo 2013] • Archivo Guillermo Deisler. <www.guillermodeisler.cl> [consulta: 2 marzo 2013].

DEISLER Guillermo

Santiago (Chile), 1940 – Halle (Alemania), 1995

SIN TÍTULO

ca. 1990–1992 • Collages sobre papel (papeles de diferentes tipos y gramajes, cordel, pluma, tintas y otros objetos) • 6 piezas de 30 x 21 cm

INVENTARIO 182 **FORMA DE INGRESO** Donación de Laura Coll en 1997 **INSCRIPCIONES** INV. 182 [6 de 6]: 28.8.90 [ángulo inferior derecho]; INV. 182 [5 de 6]: Berlín 14.9.91 Deisler [centro inferior]; INV. 182 [2 de 6]: 10.11.91 Deisler [centro inferior]; INV. 182 [1 de 6]: 28.12.91 Deisler [centro inferior]; INV. 182 [3 de 6]: 7.1.92 Deisler [centro inferior]; INV. 182 [4 de 6]: 22.5.92 Deisler [centro inferior]





INV. 182 [6 de 6]

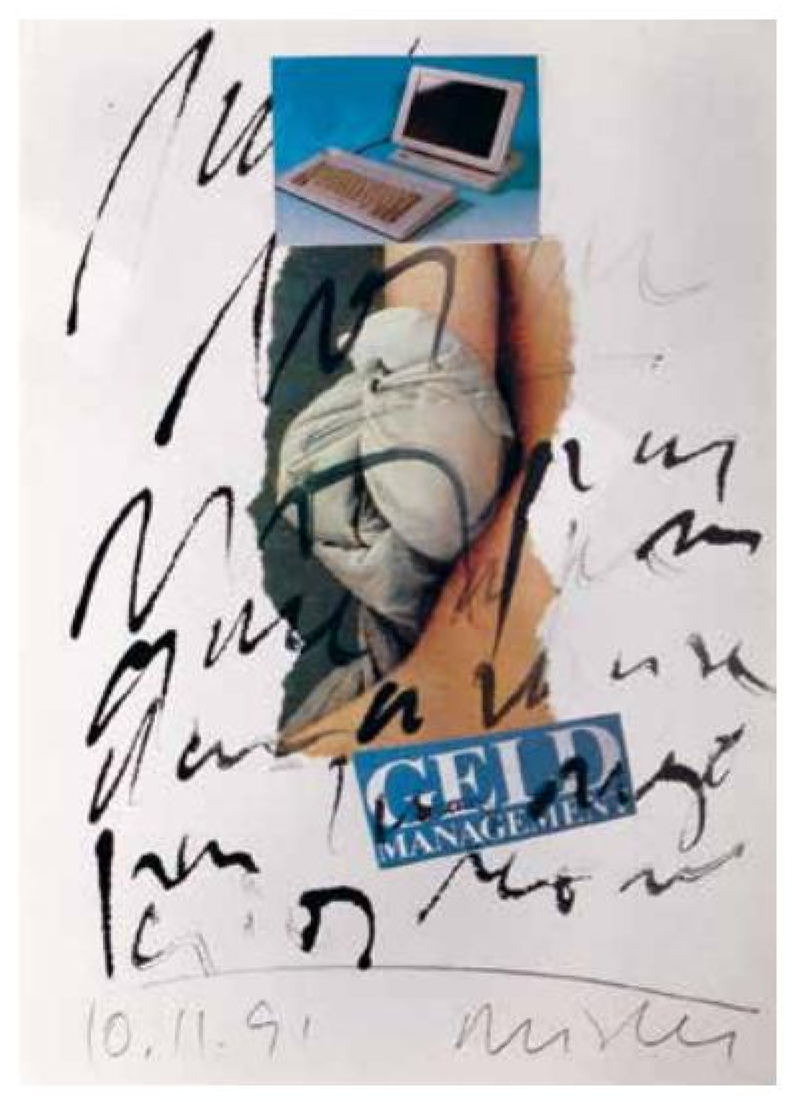


INV. 182 [5 de 6]

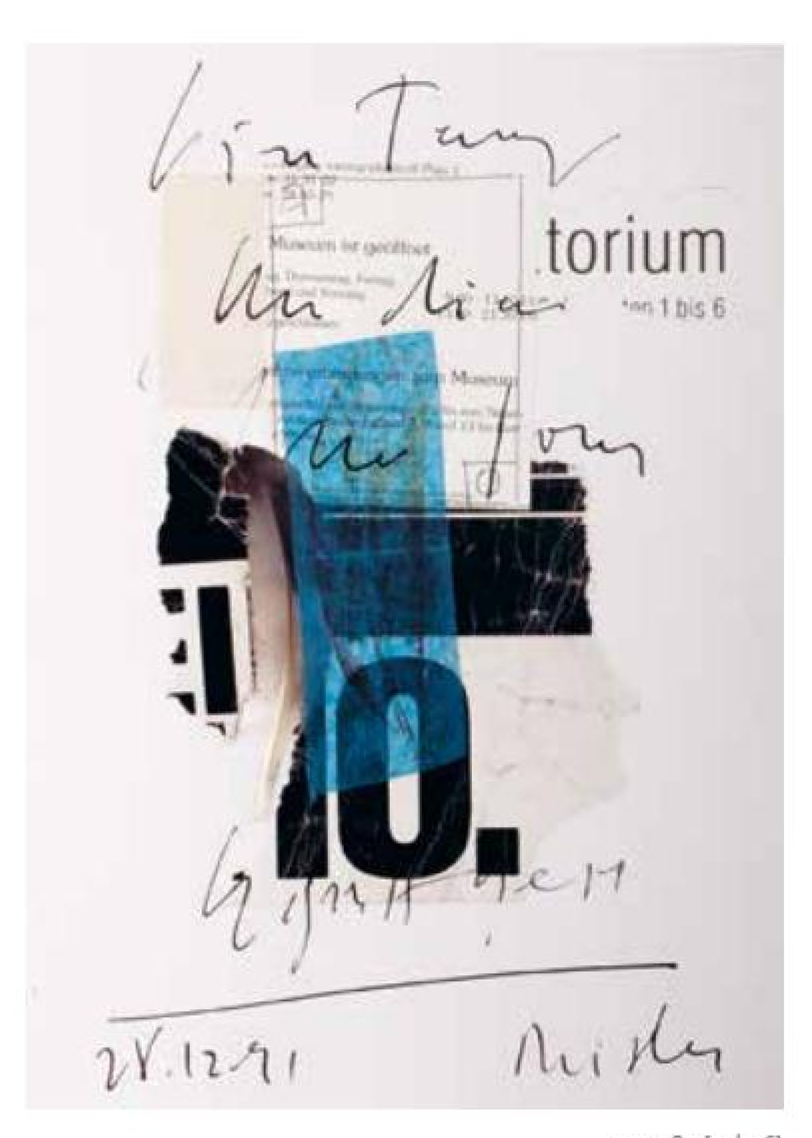
Clasificados por el inventario del MAC bajo la tipología de "acuarelas, temperas, técnica mixta", estos seis collages realizados en Alemania por el artista chileno Guillermo Deisler fueron incorporados en la Colección del Museo como parte de una donación que realizó su esposa, Laura Coll, a dos años del fallecimiento del artista en 1997. La donación responde a la inquietud personal de su esposa de "retornar" parte de este legado gráfico a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, institución donde Deisler había realizado su formación académica a fines de la década del 50 y luego ejercido como profesor y encargado de extensión en la sede Antofagasta hasta el 11 de septiembre de 1973.

La presente serie fue realizada entre los años 1990 y 1992, cuando el artista residía en Halle an der Saale, Alemania, junto a su esposa, como parte de la deriva del exilio. Los materiales y recortes que integran los distintos montajes advierten sobre un archivo en uso: fragmentos de poemas mecanografiados, folletería, remesas de correo, documentos burocráticos, desechos domésticos, anuncios publicitarios y también, la enciclopedia o el almanaque. A pocos años de la producción de estos collages, en 1994, Guillermo Deisler escribió un texto titulado "Fund Poesie" (Poesía Encontrada), en donde expuso, una vez más, su comprensión amplia del texto poético, que incorporaba el uso de diferentes medios como fotografía, imágenes, recortes[1].

Al momento de la producción de esta serie, el reciclaje y la re-significación de materiales desechados implicaron los principales procedimientos del artista,



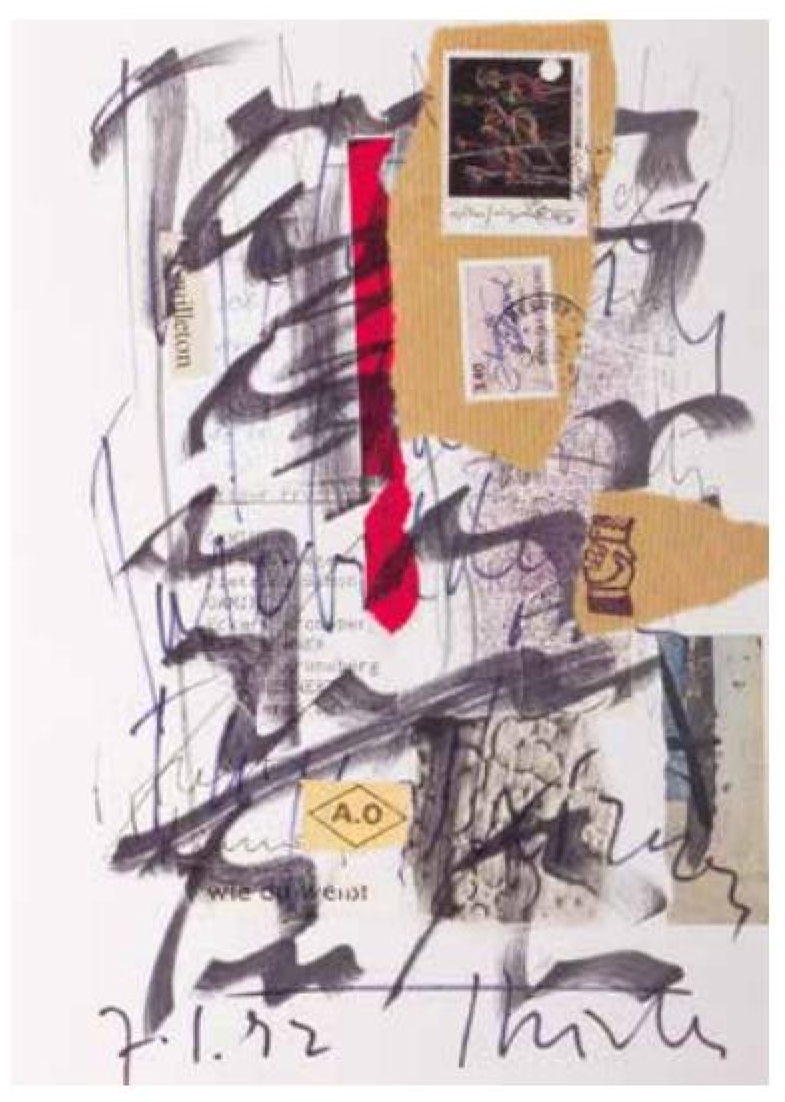
INV. 182 [2 de 6]



INV. 182 [1 de 6]

que se tornan aun más significativos en atención a la coyuntura histórica, luego de la caída del muro de Berlín y la desaparición del Bloque del Este. La "poesía encontrada" (también, en alemán y en inglés, "Fund Poesie" y "Found Poetry") contempló además de la producción de decenas de collages, la confección de libros-objetos y la organización de intervenciones públicas[2]. La constatación de esta constelación de obra extensa lleva a deducir que el presente conjunto de obras no se trata de una serie concebida por el artista.

Estos seis trabajos poseen disposición vertical y sus dimensiones son variables, aunque siempre cercanas al formato A4 (29,7 × 21 cm), que es el tamaño de hoja corriente para impresión que se utiliza en Alemania. El diálogo entre imágenes y palabras se impone en toda la serie, tal como fue la constante en la obra del artista. En general, la disposición del material se encuadra aquí dentro de las lógicas de composición propias de la técnica del collage. Sin embargo, a la incorporación de recortes se suma la producción de textos manuscritos que se transcriben en la superficie de los collages. La presencia de estos textos, a excepción del segundo collage de la serie, muchas veces deriva en la composición de trazos confusos o incluso manchas, por lo que en muchos casos resultan ilegibles. La cercanía con respecto al ideograma, por ejemplo en la última pieza de la serie, remite directamente a las preocupaciones centrales de la poesía visual, que explora las distintas posibilidades de escritura y de lectura y que investiga los alfabetos y las arbitrariedades del lenguaje escrito[3].



INV. 182 [3 de 6]



INV. 182 [4 de 6]

La primera pieza de la serie está fechada el 21 de agosto de 1990. Allí saltan a la vista una serie de achurados rojos en la superficie de la obra que dificultan el reconocimiento de los elementos posteriores. Un envoltorio de caramelo "Dumle" sobresale en la parte central por su materialidad brillante y colorida. Sobre él, el objeto de una pluma gris se asoma y se camufla sobre un fondo de papel oscuro. La pluma fue una metáfora recurrente en la obra de Deisler, sobre todo a partir de su exilio, que expresó el deseo de comunicación y convivencia entre los distintos lugares, lenguas y culturas. La pluma no solo se incorpora en diferentes contextos gráficos, también articuló la convocatoria internacional "Plumas de todo el mundo para mi propio vuelo", un proyecto de arte-correo que el artista dirigió en 1989.

La segunda pieza de la serie, fechada el 14 de septiembre de 1991, es la única que consigna a Berlín como lugar de producción, probablemente consecuencia de los continuos viajes que el artista realizaba desde Halle a esa ciudad. Los recortes pequeños están adheridos a un papel reciclado color café, que parece ser un sobre o un documento reutilizado. Los recortes aluden al teatro, por medio de una fotografía en donde un grupo de personajes con máscara rodea la figura de un rey, y de un fragmento de programación, cuyo título remite al México antiguo. A esos elementos se suman los recortes de iconografía maya. Estos materiales recuerdan el trabajo que el artista realizó como diseñador gráfico en el teatro de la ciudad de Halle y, posiblemente, estos recortes provengan de los numerosos dispositivos gráficos que él allí produjo.

El tercer collage está fechado el 10 de noviembre de 1991 y posee una disposición vertical de los elementos: en la parte superior, la imagen de un procesador de textos de época; al centro, el recorte de una reproducción de la pintura *Baigneuse de Valpinçon* de J. D. Ingres; y en la parte inferior, un recorte que incluye las palabras "Geld" (dinero) y "Management". A esas imágenes se superpone un texto manuscrito que se distribuye a lo largo de la superficie del collage, cuya caligrafía deforme desafía la lectura. La presencia iconográfica del procesador de textos genera una relación con esta escritura ilegible, ambos remiten a los múltiples dispositivos de escritura experimental que produjo el artista a lo largo de su trayectoria.

En el cuarto collage, realizado al mes siguiente, el 28 de diciembre de 1991, un texto escrito en tres idiomas, "Ein Tag/ un día/ un jour", plasma un sentido utópico que entrelaza la presencia de otra pluma gris al centro de la composición. Esta pluma también se replica en una estampa sobre un papel azul. Distintas lenguas como alemán, el inglés y en menor medida el francés, están presentes en distintos contextos gráficos en la obra del artista, principalmente a través de palabras o expresiones breves. Para la redacción de textos más complejos, donde el artista comenta su programa o expone sus perspectivas críticas, el artista utilizó generalmente el castellano aunque desde su llegada a Alemania en 1986, incorporó la lengua alemana[4].

Por su parte, en el quinto collage, fechado el 7 de enero de 1992, dos estampillas y fragmentos de sobres ocupan la parte superior. Seguramente se trate de materiales que el artista recupera de las propias remesas que recibe por correo. El envío y la recepción de material fue permanente en el caso de este artista que participó desde temprano en la red de arte-correo, que fue un canal de comunicación alternativa que propició el movimiento de obras, textos, convocatorias y noticias artísticas entre los distintos puntos del globo[5]. De radical importancia en este proyecto, pues le permitió mantenerse activo en todo momento pese a los cambios de residencia del artista.

Finalmente, la última pieza está fechada el 27 mayo 1992. Es la única que incorpora al soporte como parte de la obra, pues el montaje fue realizado sobre una hoja de publicidad que cubre ambas caras de la hoja. Si bien el reverso no se encuentra intervenido, la cara principal incluye recortes de gráficas que remiten a la historia del arte occidental (renacimiento italiano, romanticismo inglés o estatuaria clásica), cuyas referencias se esparcen por toda la superficie. Dicha disposición fragmentaria desmonta la arbitrariedad que identifica a ese relato universal y su linealidad histórica. Junto a esas referencias, un registro del "nunca más" en el contexto alemán, respecto de la guerra y el fascismo, también se asoma en la parte inferior de la obra vinculando la militancia permanente del artista siempre desbordando el dogma[6].

El artista recupera la técnica del collage que ya había utilizado en Chile a fines de los años 60. En esa década generó sus primeras aproximaciones a la poesía visual por medio del fotomontaje y el montaje de recortes. Esos primeros collages fueron reproducidos en publicaciones como *Grrr* (1969) o *Poemas visivos y proposiciones a realizar* (1972). La alusión a la técnica permite hoy pensar cómo es que ambos lugares y tiempos históricos tan distantes se vinculan desde una perspectiva crítica en este proyecto artístico. El trabajo sobre lo ínfimo y el desecho, en este caso, supone una estrategia que posibilita medir la intensidad de la transformación y recuperar el sentido de la multiplicidad siempre amenazada en el transcurso del siglo XX. FRANCISCA GARCÍA

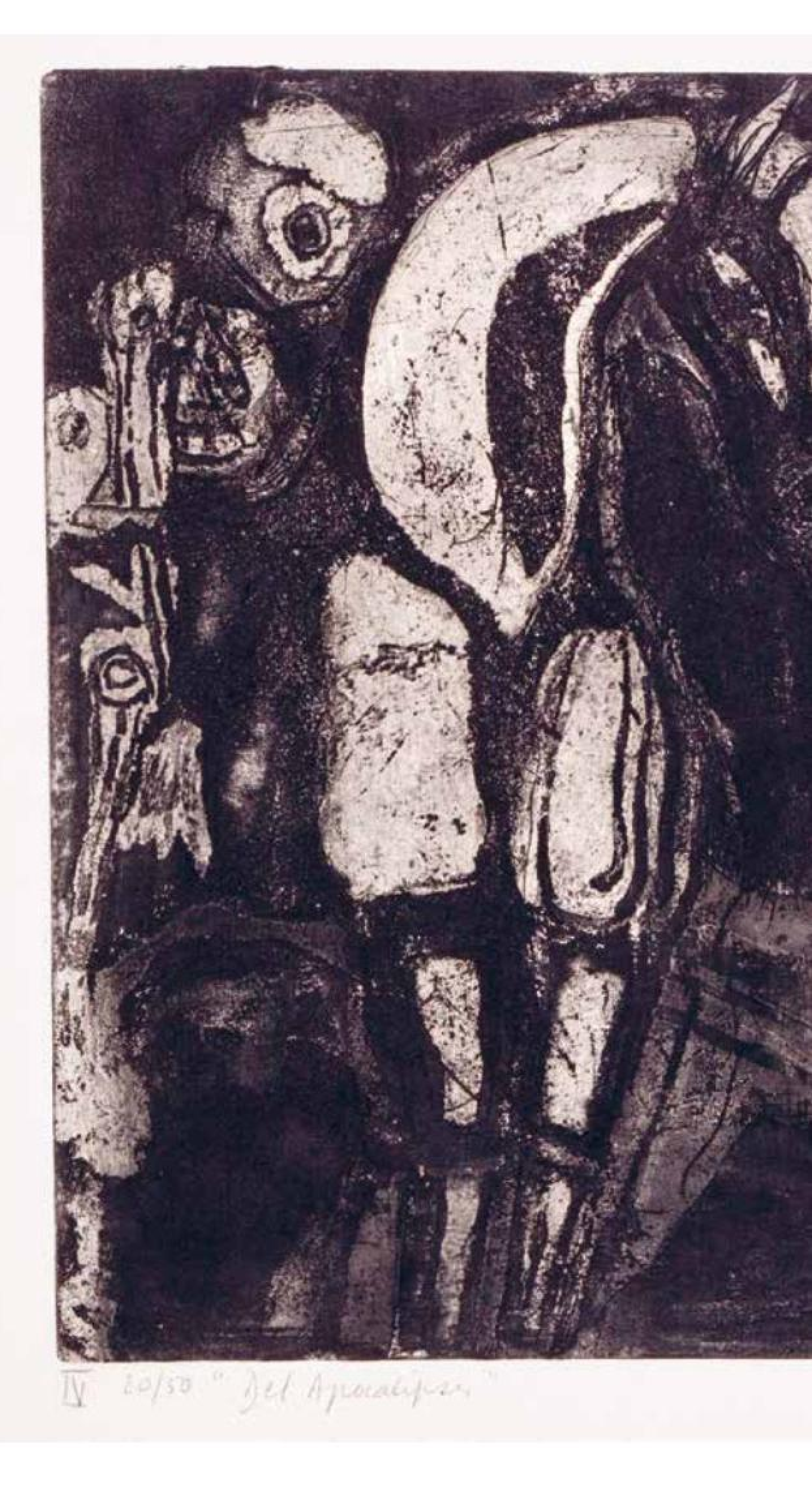
D

1 Una reproducción del manuscrito "Fund Poesie" fue publicada en: DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina y GARCÍA Francisca. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción.* Santiago de Chile, Ocho Libros, 2014, p. 198. **2** Véase: Poesía encontrada. En: DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina y GARCÍA Francisca. *Archivo Guillermo Deisler...*, pp.132–149. **3** El poeta uruguayo Clemente Padín, colega y colaborador de Guillermo Deisler, explica las influencias que tuvo el giro lingüístico de la filosofía en los lenguajes poéticos experimentales que se desarrollaron en la década del 60 en América Latina. Véase: Catálogo exposición *El UNI/vers de Guillermo Deisler. ¡Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler.* Valparaíso, Sala Puntángeles, 2007. **4** Una selección de los textos manuscritos del artista fueron compilados en *Archivo Guillermo Deisler...* (2014). **5** A propósito del arte-correo, véase: GUTIÉRREZ MARX, Graciela. *Artecorreo: Artistas invisibles en la red postal 1975–1995.* Buenos Aires, Luna Verde, 2010; VON DER SCHULENBERG, Rosa. *Arte postale. Bilderbriefe, Künstlerpostkarten, Mail Art.* Berlín, Akademie der Kunste, 2013. **6** A propósito de las transformaciones en Europa, el artista retoma en 1990 el legado político de Bertolt Brecht como testimonio de "compromiso con la verdad" más allá de la versión oficial de un partido. Véase: Brecht wohin? / ¿Hacia dónde con Brecht?, Halle, 1990. En: DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina y GARCÍA, Francisca. *Archivo Guillermo Deisler...*, p.189.

BIBLIOGRAFÍA DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina y GARCÍA, Francisca. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción.* Santiago de Chile, Ocho Libros, 2014 • DEISLER, Guillermo. *Poemas visivos y proposiciones a realizar.* Antofagasta, Ediciones Mimbre, 1972 • DEISLER, Guillermo y KOWALSKI, Jörg. *wortBILD. Visuelle Poesie in der DDR.* Halle/Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1990 • RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *"Internacionalismos". Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Madrid, Museo Reina Sofía, 2013, pp. 154–164.

DEL CARRIL
Delia

Polvaredas (Argentina), 1884 –
Santiago (Chile), 1989

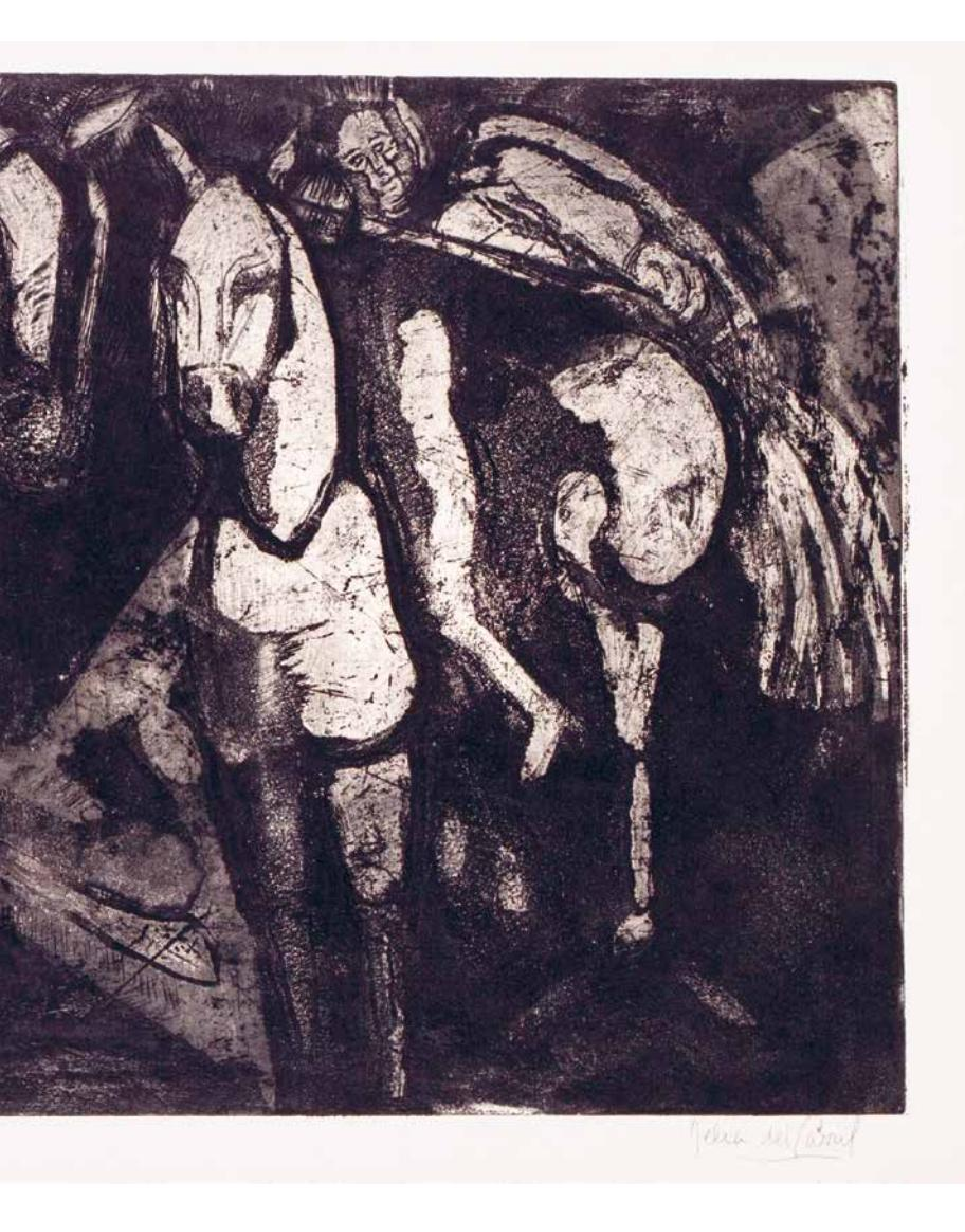


DEL APOCALIPSIS

Sin data • Grabado, calcografía (aguafuerte, aguatinta y buril) • 29,5 × 43,3 cm / 32,9 × 47,6 cm

INVENTARIO 1076321–5 / 02030100100 6095 **INSCRIPCIONES** IV 20/50 "Del Apocalipsis" [ángulo inferior izquierdo], Delia del Carril [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Grabados de la República Democrática Alemana*, 1965 • *Exposición en la ciudad de Concepción*, Museo de Arte Contemporáneo y Universidad del Bío-Bío, *Concepción*, 1986.

María Delia del Carril Iraeta nació en 1884 en la estancia de su familia en Polvaredas, provincia de Buenos Aires. A los 15 años, se trasladó con su madre y hermanos a París, luego del suicidio de su padre, y hasta el fin de la I Guerra Mundial alternó su vida entre Buenos Aires y París, donde finalmente se instaló y comenzó sus estudios en pintura, siendo el pintor cubista Fernand Léger[1] uno de sus principales maestros, al igual que



André Lothe. Por la misma época ingresó al Partido Comunista Francés, a cuya ideología había sido cercana, y a la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios. Si bien ya había estudiado pintura en la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires, fue bajo el alero y la guía de artistas como Léger y Lothe, donde pudo desarrollar uno de los intereses que marcarían su obra: experimentar con las nuevas técnicas y lenguajes del arte.

Luego del quiebre con Neruda en 1950, su pareja por más de dos décadas, Delia Del Carril vuelve algunos años a París, tras una corta estadía en Buenos Aires. Durante esta nueva estancia en Europa estudió grabado en el Atelier 17 de Stanley William Hayter, donde trabajaba Enrique Zañartu, hermano de Nemesio Antúnez, satisfaciendo así su interés por conocer y dominar las nuevas técnicas gráficas.

Hacia la segunda mitad de la década del 50, y luego de su regreso definitivo a Chile, ingresó al Taller 99, dirigido por Antúnez. Fundó, por esos mismos años, junto a Guillermo Núñez y Delia Barahona, la galería Sol de Bronce, con la finalidad de aumentar y dinamizar el reducido ámbito de las galerías de arte en Santiago. A pesar del valor de la iniciativa, Sol de Bronce tuvo una vida muy corta, cerrando poco tiempo después.

Durante su participación en el Taller 99, Del Carril profesionaliza finalmente su carrera como artista. Por la misma época comenzó a exponer con regularidad en Chile, Argentina y Francia, principalmente; sin embargo, es en Chile donde encontró una escena creativa, marcada por un momento de consolidación de las técnicas gráficas. Fue en ese contexto en el que se sintió a gusto, siendo, por lo tanto, entre los 70 y los 100 años de su longeva vida, su época más productiva.

Aunque no se cuenta con información sobre la fecha exacta de ejecución, la obra *Del Apocalipsis* corresponde a este período, en el que la autora se sumerge en las diversas prácticas del grabado, imprimiendo con matrices de cobre y experimentando con aguafuerte, técnicas que requieren de conocimientos y destrezas específicos, donde la elaboración es dificultosa y requiere de la atención constante del artista sobre los tiempos y materiales. El aguafuerte, una de la técnicas más utilizadas por la autora, concentra el trabajo creador en la acción de remover los excesos de tinta de la placa para dejar aparecer las luces y los blancos. La matriz de la imagen se genera por la acción corrosiva del ácido nítrico, en el que se sumerge la plancha metálica, previamente trabajada con barniz. Esta técnica supone además un esfuerzo físico considerable y la cantidad de variables que influyen en el proceso no solo limita el número de copias, sino que permite una cuota importante de azar en cada obra.

Del Apocalipsis se conforma por la aparición de dos grandes caballos en el primer plano, cuyas figuras surgen de gruesos trazos blancos y negros, en una composición que se organiza por el enfrentamiento de los cuartos delanteros de ambos animales. Sobre estos, sus jinetes emergen como figuras menos contundentes y dramáticas, en contraposición con los fuertes músculos de los animales conformados por masas de luces. Debido a la técnica, las figuras están delimitadas por los contrastes entre blanco y negro o entre luz y sombra, pero además estas se conforman por una urdimbre de texturas y tramas variadas, que la artista logró con intervenciones de aguatinta. De este modo, si bien el aguafuerte permitió el valor de las líneas, el aguatinta hizo posible que las grandes masas plásticas de luces y sombras lograran mayores niveles de profundidad y relieve, sobre todo gracias a la *granitura* otorgada por el uso de la Pez de Castilla en la placa. Además de la solidez de los blancos y los negros, son las dimensiones de las figuras las que dotan de fuerza el grabado de Delia Del Carril, donde los caballos, exaltados en su fuerza física, desbordan los límites materiales de la obra, apareciendo apenas completos, con parte de las orejas y las patas cortadas. El énfasis en los músculos, en las partes voluminosas del cuerpo y las articulaciones, evidencian el interés plástico y dramático de Del Carril por estos animales, que marcan su producción artística y que tienen un valor biográfico para la autora. La referencia bíblica que caracteriza esta pieza, aparece en varias de sus obras, y se explica por la compenetración que según ella misma decía, tenía con la lectura de *La Biblia*. NICOLE IROUMÉ

1 Fernand Léger (1881–1955), un pintor cubista francés que también incursiona en el cine y las artes aplicadas, se forma en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, al no entrar a la Academia de Bellas Artes, en pleno auge del movimiento impresionista. Muy influenciado por el cubismo de Picasso y Braque se interesa por el funcionamiento de la máquina como ícono de la modernidad y los procesos tecnológicos en pleno desarrollo de la Primera Guerra.

BIBLIOGRAFÍA MILLAR, Pedro. *Taller 99*. Santiago de Chile, Cal, 1982 • NAVARRETE, Carlos. Delia del Carril una figura excéntrica. En: MANCILLA, Susana (ed.). *Cuño y estampa en torno al grabado chileno*. Santiago de Chile, Entel, 2006 • VIDAL, Virginia. *Hormiga pinta caballos: Delia del Carril y su mundo (1885–1989)*. Santiago de Chile, Ril, 2006 • SÁEZ, Fernando. *La hormiga: biografía de Delia del Carril mujer de Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Catalonia, 2004.

DÍAZ
Gonzalo

Santiago (Chile), 1947

TRATADO DEL ENTENDIMIENTO HUMANO

2001 • Instalación, 51 moldes de letras de metal galvanizado, 205 esculturas vaciadas en bronce • Medidas variables

INVENTARIO 905 **PROCEDENCIA** Comodato del Museo de Arte Contemporáneo en 2001 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2012 **EXPOSICIONES** *Tratado del entendimiento humano*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001–2002.

D



Gonzalo Díaz Cuevas estudió pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1965 y 1969. Tuvo de maestros a Rodolfo Opazo, Alberto Pérez y Adolfo Couve. Realizó estudios de especialización en la Università Internazionale dell'Arte en Florencia, Italia, en 1980. Ha expuesto en Bienales como las de São Paulo, Venecia, La Habana y Shanghai, además de participar en la *Documenta '12* en Kassel. Ha tenido exposiciones individuales y colectivas en distintos lugares de América Latina y Europa. Becario de diversas instituciones como: Artist's Agency (UK), Fundación J.S. Guggenheim (NY) o la Fundación Pollock-Krasner (NY).

La obra consiste en un texto compuesto de 51 letras de metal galvanizado fabricadas en forma de jardineras y 205 tortugas fundidas en bronce que soportan las letras, orientadas en sentido contrario a la lectura. En el trabajo de Gonzalo Díaz la idea de utilizar los signos fonéticos es una cuestión recurrente y se podría considerar a la obra *Al calor del pensamiento*, de la colección DAROS, como una pieza hermana, pues es en esta donde utilizó por primera vez textos de Novalis. Las letras y la frase estaban en piezas de cerámica, conectadas mediante resistencia eléctricas y el dispositivo, semejante a un antiguo anafre eléctrico, encendía las palabras caligrafiadas.

La obra exige que el pasto sea diariamente regado, por lo que debe estar al cuidado de un jardinero. Del mismo modo, la dimensión de las letras ha sido calculada para que el pasto pueda crecer. La obra completa tiene el tamaño preciso para ser dispuesta en el hall central del MAC de Parque Forestal. Sin embargo, *Tratado del entendimiento humano* no es una obra *site-specific*, pues a diferencia de otras obras de Díaz, no tiene relación directa con el espacio arquitectónico como ocurre, por ejemplo, con *Unidos en la Gloria y en la Muerte* (MNBA, 1997).

El motivo literario de la obra es la frase que ha sido tomada de la obra *Polen* de Novalis: "WIR SUCHEN ÜBERALL DAS UNBEDINGTE UND FINDEN IMMER NUR DINGE" ("Buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos siempre solo cosas"). La importancia de mantener la frase en alemán radica en la relación lingüística que tienen dos palabras en dicho idioma, relación que remite a una etimología común entre dos conceptos que pueden parecer distintos. Las palabras *unbedingte* (incondicionado) y *dinge* (cosas), tienen la raíz común *ding*, que imbrica ambas palabras, poniéndolas una junto a la otra y permeando el significado de ambas. La alteración derivada de esta raíz común provoca una traducción completamente diferente: "Buscamos por doquier lo incosificado y encontramos siempre solo cosas".

Las tortugas fueron encargadas al escultor Luis Montes, quien debió hacer una serie de pruebas para ajustar la densidad y resistencia del bronce al peso de las letras. El elemento simbólico que ingresa con las tortugas es el estatuto mítico que tiene este animal desde la Antigüedad Clásica de cargar con el mundo como un homólogo de Atlas. Díaz se refiere a la obra y la inclusión de este animal como "el ejército de tortugas cargando la definición del arte contemporáneo".

Gonzalo Díaz en *Tratado del entendimiento humano* le otorga a la frase de Novalis un carácter de definición máxima de la obra de arte, en una reversión entre las distintas traducciones, y la apertura significante que tiene en la conjunción de aquellas palabras. Así, las tortugas no sostendrían solo el "significado" de la obra de arte, sino el arte mismo; la suspensión desde lo orgánico de una frase que alegoriza el problema del arte en la modernidad.

En palabras del autor, esta es una obra "que incluye y se apropia, en su entramado productivo, del lugar que las soporta, el MAC es un espacio arquitectónico de innegable nobleza, pero también es donde se gestó el 'espacio' cultural chileno. Tiene esa carga y ese fantasma. Es en contra y a favor de eso que esta obra embiste y se arrima"[1]. MATÍAS ALLENDE



Detalle.

1 LARA, Carolina. En las instalaciones se ve muy poco oficio y mucha estupidez. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 15 de diciembre de 2001.

DITTBORN
Eugenio

Santiago (Chile), 1943

SIN TÍTULO

1964 • Grabado, litografía sobre papel hilado de 180 g • INV. 2297: 33 × 32,2 cm / 47, 3 × 38,6 cm; INV. 2298: 30,1 × 17,5 cm / 38,4 × 27,1 cm; INV. 2299: 17,5 × 30,1 cm / 27,4 × 38,7 cm; INV. 2300: 33 × 32,5 cm / 47,2 × 38,8 cm; INV. 2301: 32,3 × 32,5 cm / 36,3 × 37,7 cm

INVENTARIO 2297; 2298; 2299; 2300; 2301 **FORMA DE INGRESO** Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1975 **INSCRIPCIONES** 1/1 [ángulo inferior izquierdo], E. Dittborn 64 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Grabados de la colección permanente*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976.



INV. 2298



INV. 2297



INV. 2300



INV. 2299



INV. 2301

Estas tempranas litografías fueron realizadas en el Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entonces dirigido por Eduardo Martínez Bonati, cuando Eugenio Dittborn era todavía estudiante en dicha institución en 1964[1]. Un año antes, en 1963, se había implementado la enseñanza de la técnica litográfica dentro del Taller de Grabado. El efecto casi inmediato fue que por las posibilidades técnicas, formales y creativas que se derivan de su procedimiento, el estudio y la práctica de la litografía se constituyeron en un elemento fundamental y preponderante en el desarrollo de los artistas vinculados al taller, configurando al mismo tiempo un hito insoslayable en la historia del grabado en Chile. Lo anterior fue posible por la donación de una serie de antiguas piedras litográficas dadas de baja por el diario *El Mercurio* y por la incorporación al Taller de la Escuela de Bellas Artes de Don Ángel Sepúlveda, maestro impresor del diario. El maestro Sepúlveda,

quien se había jubilado del diario junto con el sistema de impresión litográfico, fue contratado por la Escuela en calidad de "asesor técnico".

Estas litografías de Dittborn están condicionadas por su contexto histórico inmediato, por el desarrollo material y técnico dentro del taller y su funcionamiento interno. Al preguntarle al artista cómo era la enseñanza del grabado en el Taller durante sus años de estudiante, este responde: "Las clases de grabado eran, en verdad, un taller de grabado: olor a betún de judea, ácido y granitura; pecastilla que cristalizaba sobre planchas de cobre calentadas sobre algo así como el lugar donde cuecen la carne para los churrascos[2]. Todo era cocina en ese lugar (...) [Bonati] nos hizo leer *The catcher in the rye*, llevó a Lihn a conversar con nosotros al taller el año de la publicación de *La pieza oscura*, a ver la antípoda Rembrandt-Hokusai. Y nos forzó a imprimir. (...) Usted puede hoy visitar la tumba del taller de grabado. Está ahí cerca, en el segundo piso del Museo de Arte Contemporáneo. Lo propio de esa tumba es que no está, al parecer, sino en las cinco litografías que yo hiciera entre 1963 y 1964 en el taller del querido Eduardo Bonati".

Lo que señala el artista en su testimonio sobre la relevancia formativa y técnica de ese taller es el modo de enseñanza fundado en su "cocina". A partir de este testimonio y a través de la existencia material de estas litografías en la Colección del MAC, desde su consistencia técnica, se puede reconstruir una parte importante de la historia del grabado en Chile. Como si fueran lápidas que nos remiten directamente al trabajo litográfico que se desarrolló en ese taller, la serie remueve un pasado que retorna por medio de las obras.

Entre las posibilidades técnicas que son propias de la litografía hay que considerar, principalmente, un mayor dominio en el dibujo, al intervenir de forma directa en el soporte sin necesidad de destruirlo. Dittborn dibujó una serie de *esquemas*[3] sobre la piedra, con herramientas diversas[4], conforme al efecto químico-físico de mutua repulsión entre los materiales grasos y el agua, lo que se transfirió al papel como representación (casi presentación) gráfica de elementos materiales e inmateriales.

Hay en estas litografías al menos dos aspectos que llaman la atención y que se relacionan directamente con las características técnicas de la litografía. La primera de ellas, pone en tensión la usual capacidad de reproducción del grabado al no generar un mayor tiraje en su edición; cada una de las cinco litografías es única, una "copia original" según lo establece su nomenclatura en la inscripción 1/1. Y la segunda característica, se relaciona con el predominio de negro sobre el que se definen las líneas y manchas invertidas, como si fuera un negativo aun cuando se realicen en positivo, lo que se conoce como la "manera negra". En esta técnica la superficie de la piedra es cubierta de tinta y a partir del fondo negro se trabaja removiendo el material para producir los blancos, los que dividen y trazan el espacio. Esto nos lleva a pensar en una temprana conciencia crítica y reflexiva del artista sobre aquello que define la práctica del grabado, su reproducción y visualidad en cuanto que imagen impresa.

Sobre estas litografías Dittborn expresa: "Y ahora al mirarlas no hay en ellas ni desesperación ni regocijo sino algo que se prolongaría en el tiempo hasta ahora mismo, una especie de camino que vuelve sobre sí mismo"[5]. Eso que vuelve sobre sí es el gesto gráfico, o más bien la grafía que se inscribe, que se graba en la obra, y que está presente en estas litografías y en su trabajo posterior –en las huellas, trazas, tachas, manchas que se imprimen como símbolos, signos, líneas, diagramas, esquemas– formando una escritura particular, el alfabeto del artista. En estas obras se podría hablar de una escritura cuneiforme, del registro primario realizado en piedra como la forma más antigua de expresión gráfica en la historia de la obra de Dittborn. AMALIA CROSS

1 Dada la absoluta ausencia de fuentes documentales primarias y de referencias críticas e históricas escritas sobre la serie, la información y el contenido de esta entrada es producto de una serie de conversaciones con el artista. **2** Se refiere a una "plancha" de cocina. **3** Aunque las obras no tienen título, otra serie de litografías de semejantes características formales fueron presentadas en la *I Bienal Americana de Grabado* de 1963 con el título de *Esquema*, numeradas del 1 al 5. **4** La litografía usa lápices o tintes grasos que repelen el agua acidulada, los trazos lineales de Dittborn se logran con barras de material abrasivo. **5** Debido al carácter de "trabajos de academia" de estas piezas y que hasta ahora no habían sido consideradas dentro del corpus de la obra del autor, no existe bibliografía específica sobre ellas. A la fecha, la bibliografía sobre la obra de Eugenio Dittborn es vasta y trata de su obra a partir de los años 70, de modo que se ha optado por sugerir una bibliografía general que permita pensarla correlativamente con su obra posterior.

BIBLIOGRAFÍA DITTBORN, Eugenio. *Nocturna. Dibujos.* Santiago de Chile, Ediciones D21 Proyectos de Arte, 2014 • MELLADO, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado.* Santiago de Chile, Editorial Economías de Guerra, 1995 • KAY, Ronald. *El espacio de acá*. Santiago de Chile, Editores Asociados, 1980.

DOMÍNGUEZ
Lorenzo

Santiago (Chile), 1901 –
Mendoza (Argentina), 1963

CABEZA (PASTEUR)

ca. 1942 • Escultura, tallado en piedra • 53,4 × 41,4 × 42,5 cm

INVENTARIO 1075419–4 / 020302001000749 **EXPOSICIONES** *Esculturas en piedra de la Colección del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1999 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 2001.



Lorenzo Domínguez nació en Santiago de padres españoles, lo que explica que en 1920 se trasladara a Madrid para cursar estudios universitarios de medicina. Participó de la rica vida artística e intelectual de la capital española en los años 20 y frecuentó tertulias que incluían a científicos y escritores como Santiago Ramón y Cajal, Juan Negrín, Ramón del Valle Inclán y Antonio Machado. Su creciente interés por la escultura, lo llevó a dejar la medicina. Tras un breve paso por la Academia de San Fernando de Madrid se formó con dos escultores que no habían pasado por aquella academia, Juan Cristóbal González y Emiliano Barral; este último fue particu-

larmente importante en la enseñanza de la talla en piedra. Además de estos dos maestros, recibe la influencia del escultor Victorio Macho y viaja por la península para investigar en museos e iglesias la tradición de la cultura religiosa española de los siglos XVI y XVII. Su obra más importante de este período es el monumento tallado en piedra a Santiago Ramón y Cajal para la Facultad de Medicina de San Carlos de Madrid, inaugurado en 1931.

A mediados de 1930, Domínguez vuelve a Chile y en 1931 se integra como profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes, recién reformada e integrada a la nueva Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Su labor como creador y docente marcará el desarrollo de la escultura en Chile durante la siguiente década. Junto a Samuel Román, Julio Antonio Vásquez y José Perotti, principalmente, difundirán el ideario de la escultura modernista como talla directa, es decir, la idea de que la verdadera escultura se realizaba en el encuentro directo del escultor con la materia a través de la talla[1]. En este concepto de la escultura fue formada la siguiente generación de escultores: Lily Garafulic (la más cercana discípula de Domínguez), Marta Colvin y María Fuentealba.

En 1937, Domínguez destruye parte de su obra realizada en Chile y vuelve a Europa. Pasa por Bélgica, Holanda y Francia, para asentarse un tiempo en Barcelona, en plena Guerra Civil española.

Domínguez vuelve a Chile en 1939, retoma la Cátedra de Escultura en la Escuela de Bellas Artes y su producción escultórica, que a partir de ese momento refuerza su carácter monumental. En 1941 inauguró el más ambicioso de los monumentos públicos que había realizado, dedicado a Luis Calvo Mackenna (también conocido como *Maternidad*), que constituye "el primer monumento en el espacio urbano de Santiago ejecutado en talla directa en piedra"[2]. Esta *Cabeza* que se guarda en la Colección del MAC, corresponde a una talla en piedra azul o andesita, tal vez de la cantera El Almendro, en Santiago. Se trata probablemente de un estudio, una versión inacabada o bien malograda (por un fragmento que parece faltar en torno a la boca y el mentón) para su monumento al científico Louis Pasteur, una cabeza monumental de piedra que instaló en 1942 en lo que entonces era el Instituto Bacteriológico de Chile, hoy Instituto de Salud Pública. Otra versión de esta cabeza fue instalada en 1944 en el Hospital Lagomaggiore, de Mendoza. En la Colección del MAC también encontramos una cabeza de yeso con el mismo motivo, que probablemente constituye un estudio anterior a la ejecución en piedra. Se trata de una metodología usada por Domínguez acreditada por la bibliografía existente y por los más de 100 yesos de este escultor que se conocen, que en muchos casos constituyen estudios para obras posteriores en piedra o metal[3].

Desconocemos el modo en que esta obra ingresó a la Colección del MAC, pero es posible que las cabezas de Pasteur de yeso y de piedra hayan quedado en el taller personal que poseía Domínguez en la Escuela de Bellas Artes en su calidad de profesor, lugar donde trabajó el monumento que se instaló en el Instituto Bacteriológico, antes de trasladarse a Mendoza en 1941[4]. Cabe recordar que el edificio que hoy ocupa el MAC desde 1974 era el que entonces ocupaba la Escuela y la permanencia de obras en él mientras cambió de uso (tras un incendio que sufrió en 1969) parece haber sido el modo de ingreso de varias piezas a la Colección.

La serie de cabezas de Pasteur constituye parte de un conjunto de cabezas y monumentos a científicos realizados por Domínguez –Cajal, Servet, Carracido, Valenzuela Basterrica, Lipschutz, Calvo Mackenna, entre otros– que pueden explicarse por su interés en la ciencia, que se remonta a sus años de estudiante de medicina en Madrid. En particular, la cabeza de piedra que guarda el MAC resulta ilustrativa de las ideas a las que había llegado el escultor en torno a la naturaleza de la escultura, del monumento y de lo monumental en sus años de madurez. Respecto al material y la técnica, afirmaba Domínguez: "En Chile me di cuenta de que la escultura en América tiene que ser predominantemente de piedra, como lo ha sido en la América precolombina. [...] El material no se entrega fácilmente al escultor. [...] Cada piedra tiene su propia composición, su grado de dureza, su color, sus vetas, sus manchas, lo que exige el empleo de distintos tipos de herramientas, de diferente temple, etc. El mismo pulimento depende de los caracteres intrínsecos de las piedras. Muchas no alcanzan su máxima expresión por defecto o por exceso de pulido" (Pró, 1952, p. 31).

En el caso de esta cabeza, resulta característica la diferencia de tratamiento que deja en un estado más bruto los volúmenes correspondientes al cabello y la barba y uno más fino para la piel del rostro y del cuello. En buena medida, se corresponde a una línea general en que se realizaron sus cabezas monumentales, tal como las describe el crítico argentino Jorge Romero Brest en su monografía sobre Domínguez, al que consideraba en 1944 –junto a Rogelio Yrurtia– el mayor escultor de América y uno de los grandes escultores contemporáneos, en una dimensión universal. Según Romero, en las cabezas de este artista, "son los arcos superciliares y la nariz –geometrizada esta última, con un golpe plano en el dorso– los elementos que componen la estructura fundamental, mientras los labios son vehículos de expresión sensible (...) y el cabello –o la barba– le permite

agregar un elemento decorativo. Es frecuente en los retratos de hombre que exagere el hundimiento de las sienes, infundiéndoles así virilidad y energía" (Romero Brest, 1944, p. 28).

Esta manera de componer la figura puede explicarse por el concepto que Domínguez tenía del monumento como una "exaltación plástica, hasta la arquitectura, de una personalidad, un acontecimiento o una idea" (Pró, 1952, p. 75). Y esta exaltación plástica, según siempre recordaba a sus alumnos, debía guiarse por tres principios básicos: proporción, ubicación y movimiento (Pró, 1952, p. 34). En este caso, la importancia dada a la frente y la nariz, se verifica no solo en la proporción y ubicación de los volúmenes, sino también en el característico movimiento de frente hacia adelante, que se acompaña por la expresión del rostro y la cabeza en general, y que constituye el elemento más notorio de la composición dinámica del volumen que quiso imprimirle Domínguez al homenaje a uno de los padres de la medicina científica moderna. CLAUDIO GUERRERO





1 Según el escultor Francisco Gazitúa, Domínguez "es el primero de la talla directa, mucho antes que don Samuel Román" (De Virginio Arias a Lily Garafulic. En: *Escultura contemporánea*. Santiago de Chile, Artespacio, 2005). **2** VOIONMAA, Liisa Flora. *Escultura Pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana. Santiago 1792–2004*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2004, p. 173. **3** Seguimos en esto al catálogo general de la obra del escultor, realizado en 1998 por Federica Domínguez Colavita, Alberto Colavita y Clara Digiovanni de Domínguez. <http://lorenzodominguez.com/CATALOGO/INDEX.HTM> [consulta: 23 mayo 2015]. **4** Por la existencia de varias versiones del mismo motivo en más de un material, resulta difícil seguir la pista de esta cabeza de piedra. Diego Pró, en su monografía sobre el escultor, fecha una obra titulada *Pasteur*, que incluye dentro de su línea "monumentalista", en 1940, sin detallar el material, lo que podría ser un nuevo antecedente para el hecho de que el escultor trabajó las cabezas de Pasteur en su taller de la Escuela de Bellas Artes, donde había vuelto en 1939 (Pró, 1952, p.133). Por otro lado, un artículo sin firmar del diario *La Prensa* de Buenos Aires, indica que entre las 33 esculturas que en 1942 exhibió Domínguez en la sala de Amigos del Arte de aquella ciudad, se encontraba una cabeza de Pasteur, de la que tampoco se nos indica el material (Exposición del escultor chileno Lorenzo Domínguez. *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de julio de 1942). Difícilmente podría ser la que se instaló en el Instituto de Salud Pública, tal vez se trata de una de las dos cabezas del MAC o la que luego se instaló en Mendoza, o incluso podría tratarse de otra versión de la que no nos ha quedado más registro. Sin embargo, el referido Catálogo general de la obra de Domínguez no consigna más versiones que las ya nombradas.

BIBLIOGRAFÍA ROMERO BREST, Jorge. *Lorenzo Domínguez*. Buenos Aires, Poseidón, 1944 • PRÓ, Diego F. *Lorenzo Domínguez*. Tucumán, [s.n.], 1952 • MELCHERTS, Enrique. *Introducción a la Escultura Chilena*, Valparaíso, [s.n.], 1982 • CARVACHO, Víctor. *Historia de la escultura en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983 • Catálogo exposición *Primera mirada*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1999.

DONOSO
Álvaro

Viña del Mar (Chile), 1939–2010

PÁSSARO DE FOGO

1965 • Grabado, calcografía (aguafuerte, buril) • 28,8 × 42,9 cm / 41 × 56,3 cm

INVENTARIO 2292 **INSCRIPCIONES** 4/15 Pássaro de fogo [ángulo inferior izquierdo], A Donoso 65 [ángulo inferior derecho]



Álvaro Donoso nació en Viña del Mar en 1939, empezando 18 años después su formación en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, donde posteriormente recibió el título de Maestro de Arte, en 1962.

La Escuela se constituía como un ambiente efervescente de producción, reflexión y diálogo entre maestros y estudiantes; en el mismo edificio de la Quinta Vergara, los alumnos también hacían exhibiciones de sus estudios y obras. El propio Donoso, en sus crónicas, ha considerado el período en el que se desarrolló su formación como la "época de oro" de dicha institución, cuando estaba inmerso en el proceso de construcción de su repertorio artístico. Junto a otros jóvenes artistas, formaba parte de un grupo llamado "Pollos de Hans Soyka", una referencia al maestro de dibujo y pintura de la Escuela, el alemán Hans Soyka. En el taller de dicho maestro, Donoso tomó contacto con la visualidad cubista, especialmente de Pablo Picasso, y con la producción gráfica de Toulouse Lautrec, de temática bohemia y circense.

Otra influencia destacable fue la de la artista alemana Lilo Salberg, con la carga creativa del Dadá, con quien Donoso aprendía técnicas de serigrafía y collage. Su producción conjunta con esa artista y otros dos compañeros, Hugo Rivera Scott y Juan Luis Martínez, marca la producción de Donoso en los primeros años de los 70, cuando el aspecto surrealista del *cadavre exquis* se hace presente en sus collages. Siguió las experimentaciones con el collage, al cual unió diferentes técnicas y mate-

riales, como la aerografía. Su obra mantenía diálogos entre la figuración y la abstracción informal, manifestación de un imaginario bastante vasto de referencias culturales, que solían expresarse en series temáticas como dioses de la mitología clásica y cartas, o los pájaros, su verdadera predilección, que incluso compone su firma estilizada.

La visita del grabador brasileño Roberto de Lamonica a la Escuela en Viña del Mar en 1964, fue la apertura del primer camino hacia su formación internacional, pues del encuentro recibió invitación y una beca del gobierno de Brasil para especializarse en grabado en metal. Fue recibido en el Ateliê livre de gravura (Taller libre de grabado), dentro del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, por el año 1965. El taller consistía de un proyecto pedagógico de actualización del lenguaje, coordinado por la artista Edith Behring. La orientación del taller se basaba en una doble preocupación: la metódica enseñanza de las técnicas tradicionales del grabado y la búsqueda de la libertad creativa, la exploración de nuevos procedimientos técnicos adecuados a las necesidades expresivas de los artistas. El taller proporcionaba contacto intenso con el grabado en metal, y así permitió la afirmación del grabado como instrumento de creación artística, espacio de reflexión y divulgación del grabado moderno.

En Brasil, Donoso realizó la obra que hoy es parte de la Colección del MAC. Dicha obra permite vincular la trayectoria del artista con un espacio/tiempo de gran importancia para el desarrollo del grabado en Brasil. Su título en portugués, *Pássaro de Fogo* (pájaro de fuego), evidencia la conexión con su período de estudios en Río de Janeiro. Pero la relación se ve aun más intensa cuando miramos a la obra misma: la imagen del pájaro solo es formado en la mirada de quien lo ve cuando se fija la indicación en su título, la abstracción compuesta de áreas de color negro y rojo se convierte en una gran ave de perfil, que toma casi todo el espacio rectangular del papel y parece recortada, solo posible de ser completada en la mente del espectador. La impresión del metal en varias planchas permite la formación de tonalidades graduales entre el negro de la tinta y el blanco del papel, generando un fondo de manchas grises. Sobre el espacio negro, marcadas líneas arabescas rojas y texturas rajadas entre rojo y negro, dan movimiento a la composición y estructuran el cuerpo del pájaro, sus plumas y alas, mientras evocan el fuego mencionado en su título. Una forma de color rojo vibrante en el rincón derecho superior del papel sugiere su pico y su cabeza, en oposición a la superposición de formas negras sobre el cuerpo negro del pájaro, que aluden a las plumas de su cola y sus patas.

La imagen del pájaro es muy común también en la obra de Isabel Pons, artista española naturalizada brasileña, cuya presencia en el Ateliê livre es coetánea a la de Donoso como estudiante. A partir de un análisis comparativo entre sus calcografías, es posible afirmar la influencia de la visualidad del *Pássaro Oscuro* de Pons, de 1961 (y que hace parte de la Colección del MAC de Chile), sobre este *Pássaro de Fogo* del artista viñamarino.

Después de esa experiencia en Brasil, estuvo la referida calcografía expuesta en la *III Bienal Americana de Grabado*, en Santiago, 1968. En 1969, Donoso pudo vivenciar otro campo artístico, en Quito, Ecuador, trabajando con técnicas de grabado en el taller de Oswaldo Guayasamín. En ese período asistió también a cursos sobre arte y cultura latinoamericanas, mediante una beca de la Universidad Central del Ecuador.

De regreso a su país, se desempeñó como profesor de grabado, en la Universidad de Chile, sede Valparaíso. En esta institución, dirigió la sala de exposiciones El Farol, desde 1979 hasta 1989, espacio dedicado a la labor creativa de artistas jóvenes, donde creó y organizó el Concurso Arte Joven. A partir de mediados de los años 70 datan sus crónicas y artículos sobre arte y cultura en diarios de Valparaíso. Fue fundador del Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso y participó de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Su reconocimiento como artista integrado a su actividad como crítico de arte le rindió numerosos galardones, entre los cuales se puede destacar el Premio Círculo de Críticos de Arte de Chile, en 1977. Desde entonces siguió produciendo obras visuales y literarias, dando clases y organizando exposiciones, hasta finales de la década del 90. Tras su fallecimiento en 2010, El Farol le rindió un homenaje en 2015, a través de una exposición retrospectiva que reunió sus obras de diferentes fases de producción.
TÁLISSON MELO

D

BIBLIOGRAFÍA REINALDIM, Ivair y MACHADO PINHEIRO, Renata. *Instituto Brasil-Estados Unidos, 1937–2012: uma instituição e suas histórias de dedicação às artes*. Río de Janeiro, Galeria Ibeu, 2012 • TAVORA, Maria Luísa. O Ateliê livre de gravura do MAM-RJ 1959/1969: projeto pedagógico de atualização da linguagem. *Revista Arte & Ensaios* (15): 58–67. Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro, 2007.

DONOSO
Luz

Santiago (Chile), 1921–2008

CALADOS PARA MARCAR FECHAS Y LUGARES DETERMINADOS EN LA CIUDAD

1978 • Obra objetual (matrices de aluminio, ganchos metálicos, corchetes, cartón y lápiz grafito) • 113 × 81 cm

INVENTARIO 797 **FORMA DE INGRESO** Donación de Jenny Holmgren en 2010 **INSCRIPCIONES** Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad [en cartón adherido, ángulo superior derecho] **EXPOSICIONES** *Recreando a Goya,* Goethe Institut, Santiago de Chile, 1978 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



La obra de Luz Donoso resulta sumamente particular. A diferencia de un cuerpo amplio de artistas que fueron formados en un terreno de experimentación (posteriores a las enseñanzas de Martínez Bonati en los 60), su propia generación hunde sus raíces en prácticas más asociadas a la tradición de los géneros y las disciplinas. Su trayectoria se encuentra en una articulación aun no resuelta en la propia historiografía del arte chileno, que la ha incluido dentro de dos momentos distantes: el origen y la consolidación del grabado como disciplina hacia mediados de los años 50 con la génesis del Taller 99 –en el que comienza su formación artística–; y la expansión y el desplazamiento de fines de los 70 e inicios de los 80. Su obra entra en estos dos argumentos del relato de la historia del arte chileno como protagonista secundaria y menor de aquellos artistas centrales que han marcado la pauta: Antúnez (el "original múltiple"), Martínez Bonati (las experimentaciones tecnológicas), Vilches (los desplazamientos) o Dittborn (la reproductibilidad).

Sin embargo, una serie de particularidades han permitido resituar la obra de Luz Donoso en los últimos años para pensar su valor en relación a conceptos altamente importantes para la historia del arte actual. Las investigaciones recientes de Paulina Varas han permitido conocer una parcela sumamente relevante de la obra de Luz Donoso que se encontraba oculta y desconocida al público general y especializado.

Dada a conocer por vez primera en la exposición *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso* (Centro de Arte Contemporáneo de la Municipalidad de Las Condes, Santiago, 26 de octubre al 3 de diciembre de 2011), esta parte de su trabajo sirve para entender de manera más global las transformaciones en la producción completa de la artista.

Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad se expuso en la muestra *Recreando a Goya* en el Goethe Institut de Santiago en 1978, donde participaron, entre otros, Lotty Rosenfeld, Nancy Gewölb, Julio Quiroz, Humberto Nilo, Jorge Brantmayer, Elías Adasme, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Eva Lefever.

La obra consistía en una serie de planchas de aluminio caladas representando partes del cuerpo humano (brazos, manos y torsos) que servían, como los *stencil*, para marcar e intervenir murallas del espacio público (controlado militarmente), aludiendo a la situación de violencia posterior al golpe militar de 1973.

En términos de imagen, la obra de Donoso apelaba a la fragmentación del cuerpo, cuestión que había explorado algunos años antes con sus obras *Logotipo negro* (1976) o *El cuerpo estrecho* (1976). Esta fue una forma de representación bastante asumida por el arte del post-golpe (Roser Bru, Vilches o Duclos), aunque con un alto grado de simplificación y esquematización que no se asocia a la fuerza expresiva de Roser Bru sino a un aspecto pedagógico y de continuidad en el espacio público (más cercano al posterior Soro). El cuerpo se transformaba en un signo que invitaba a ser trastocado por los múltiples usos que los habitantes podían otorgar, un claro antecedente para las acciones de Lotty Rosenfeld (*Una milla de cruces en el pavimento* desde 1979 en adelante) pero también para el *No +* del CADA de 1983.

D

La importancia de esta obra es múltiple. Primero, conforma parte de una de las primeras aproximaciones al concepto de "desplazamiento al espacio público" a partir del grabado tradicional (Richard, Mellado, Delpiano y Baeza y Parra). Este concepto se volverá cada vez más importante hacia inicios de los 80 y, gracias a formadores como Vilches, repercutirá en la obra de artistas como Alicia Villarreal, Mario Soro y Arturo Duclos. A su vez, establecerá diferencias con otros tipos de desplazamientos vinculados a desarrollos tecnológicos –que podrían encontrarse antes en Martínez Bonati o Femenías– o bien asociado mayormente al problema de la reproductibilidad de la fotografía –el núcleo Dittborn-Parra-Kay–. Por lo mismo, esta obra sirve para trazar la genealogía del colectivo Acciones de Apoyo (Parada, Adasme, Donoso) y de otros colectivos con vocaciones activistas[1].

Como forma de desplazamiento desde el grabado, esta obra de Luz Donoso encuentra una vinculación mayor con las aproximaciones de Hernán Parada, Elías Adasme, el CADA, y con la producción y discusión que se dio en el Taller de Artes Visuales (TAV) desde fines de los 70 con los grabados de la *Carpeta de 30 Artistas Chilenos en el año de los Derechos Humanos* y la obra *Archivo de reflexión pública* (Museo San Francisco, abril de 1978). Además, se articula con los conocidos "Seminarios de los Jueves" (1979–1985) llevados a cabo en el mismo TAV, donde se discutieron asuntos cruciales del grabado, la reproductibilidad, y el debate arte y política. En este entorno de producción debemos buscar el nudo de la obra de Luz Donoso (Baeza y Parra, 2012).

En el entendido de que *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad* sugería la cuestión de la continuidad, la apertura y la recepción, estaba más cercana a un tipo de desplazamiento que se abría a la procesualidad, donde la activación del otro, del transeúnte y de la ciudad eran cruciales para entender las entradas de la obra hacia el contexto inmediato, hermanando su obra aun más con Elías Adasme de *A Chile* (1979–1980).

En segundo lugar, las investigaciones de Paulina Varas han ido demostrando la importancia que jugó el concepto de archivo en la obra de Luz Donoso. Como muchos otros artistas de la época (Adasme, Parada, CADA o Codocedo), la documentación de acciones, *performance*, o investigaciones, formaba parte sustancial del giro hacia una práctica más conceptual y procesual. En el caso de Donoso, el archivo ocupaba una posición política, una manera de alinearse en la vereda opuesta de la desaparición que promulgaba la dictadura (Varas, 2011). El archivo, entonces, como una acción de resistencia y de construcción de comunidad (su obra *La huincha sin fin* sirve para entender esto).

Finalmente, su vínculo directo con la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos creada a fines de 1974 fue fundamental para entender el compromiso político de la artista. Este vínculo pasó desde aspectos prácticos –el mejoramiento del archivo fotográfico– hasta cruciales, como fueron las intransables acciones en el espacio público que la Agrupación comenzó a realizar desde mediados de 1977. Con este empuje, la obra de Luz Donoso, como de otros (Parada, Víctor Hugo Codocedo, Rosenfeld, Adasme) comenzó a explorar la posibilidad de intervenir en un contexto de violencia explícita.

Por estas tres razones, *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad* juega un papel fundamental para la historia del arte en Chile, por el complejo nudo de experimentación y activismo que aun no ha sido estudiado tan profusamente como en Argentina o Brasil. Al colocarla en el concierto latinoamericano, su obra es fundamental para trazar el mapa del activismo, como antecedente para acciones como *El Siluetazo* (1983) o bien para prolongarse hasta las actividades del Grupo de Arte Callejero (desde 1997).

Para el MAC, la obra de Luz Donoso tiene un valor doble: resitúa al alero de la Universidad de Chile a una artista que fuera exonerada después del golpe de Estado en 1973 y, a la vez, pone de relieve la importancia que ha jugado el grabado en las transformaciones artísticas de los últimos 50 años en Chile. IGNACIO SZMULEWICZ

1 Para tratar de reconstruir una genealogía de este concepto es necesario volver a fuentes fundamentales primarias (las grabaciones de los Seminarios de los Jueves) como secundarias (los libros de Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, las entrevistas de Federico Galende y los artículos de María José Delpiano, Felipe Baeza y José Parra).

BIBLIOGRAFÍA BAEZA, Felipe y PARRA, José. Taller de Artes Visuales (TAV). Producción, difusión y reflexión sobre el grabado en Chile durante la Dictadura. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Volumen II. Por Felipe Baeza "et al". Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda · LOM Ediciones, 2012, pp. 17–62 • DELPIANO, María José. Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Volumen I. Por María José Delpiano "et al". Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda · LOM Ediciones, 2011 • GONZÁLEZ, Daniella. *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010 • GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. *Chile, arte actual*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988 • LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (comp.). *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008 • MELLADO, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado*. Santiago de Chile, Economías de Guerra, 1995 • RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014 • VARAS, Paulina. Convocacciones del archivo. En: *Revisión/Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2011, pp. 121–160 • Catálogo exposición *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*. Santiago de Chile, Centro de Arte Contemporáneo, Municipalidad de Las Condes / UC, 2011 • Catálogo exposición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2012.

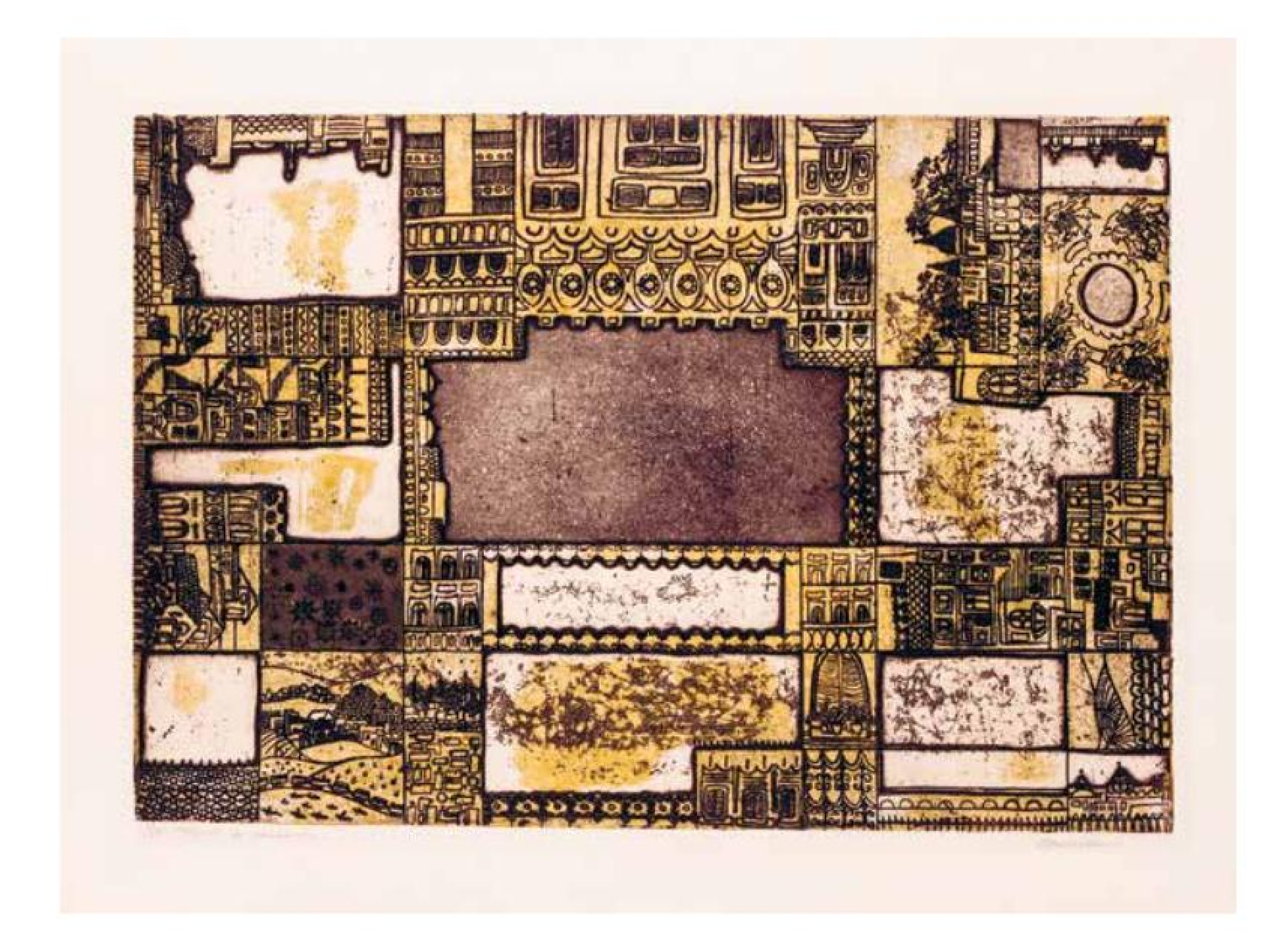
DOUDTCHITZKY
Dinora

Odessa (Ucrania), 1914 –
Santiago (Chile), 2004

MOSAICO DE RECUERDOS

ca. 1960 • Grabado, calcografía (aguafuerte, aguatinta, buril) • 39,9 × 59,2 cm / 50,1 × 67,9 cm

INVENTARIO 1076329–0 / 020301001006132 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Ciudades* **INSCRIPCIONES** 3/10 Mosaico de Recuerdos [ángulo inferior izquierdo], Dinora [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición de colecciones del museo,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1978 • *Homenaje a Dinora Doudtchitzky*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2004.



Dinora Doudtchitzky Abramson nació en Odessa, Ucrania, donde pasó sus primeros diez años con frecuentes problemas de salud. Esta situación la obligó a largas estancias de reposo en su casa, donde habría esbozado sus primeros dibujos. En 1924, debido a la difícil situación de su país tras la I Guerra Mundial, emigra con su familia a Argentina donde inició sus estudios artísticos en la Academia Nacional de Buenos Aires y, posteriormente, en la Escuela Superior de Bellas Artes.

A través de un premio otorgado por sus ilustraciones, llega a Chile en 1939 y decide continuar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Ahí estudió pintura, pintura mural y grabado. Participó de los Salones Oficiales, desde 1941. En 1957 se integra al reconocido Taller 99, invitada por Nemesio Antúnez y fue ahí donde Dinora junto a otros artistas como Roser Bru, Pedro Millar, Jaime Cruz, Delia del Carril, Eduardo Vilches, entre otros; desarrolla la técnica del grabado en metal. Dinora se incorpora como ayudante de Nemesio, tanto en el Taller 99 como en la Escuela de Artes de la Universidad Católica, asumiendo posteriormente como profesora del Taller de Grabado el año 1962 y hasta 1980, cuando jubila por invalidez física.

La obra *Mosaico de recuerdos*[1] se inscribe en el período en que ejerce la docencia, y bajo la serie que denominó *Ciudades*. Un motivo recurrente en su producción, pues está presente en sus óleos a principio de los años 50[2], en las calcografías ejecutadas entre 1960 y 1985 aproximadamente, e incluso en sus últimas obras, realizadas en esmalte sobre metal, a fines de los años 90. Las ciudades de principios de los 50 son acotadas vistas de paisajes reconocibles: Santiago, donde vivía y trabajaba Dinora, o Coquimbo, donde solía pasar las vacaciones con su familia. Se distinguen porque son ejecutados con una simpleza cromática y sin afán realista, mientras que los grabados que produjo después de los años 60, presentan una composición más compleja del paisaje, tanto formal como cromáticamente, y conformados por la recolección de variados elementos extraídos de sus propias observaciones, vivencias y recuerdos.

Desde un punto de vista formal, *Mosaico de Recuerdos* fue realizado en una única matriz de cobre, con incisiones que subdividen la plancha irregularmente, enmarcando diferentes construcciones urbanas y rurales, campos y plazas, alternado con una serie de espacios vacíos donde solo el efecto del ácido, y posteriormente el color de la tinta, han dejado huella. Dinora, por lo general, extrae el centro de la plancha dejando ese vacío sin elementos. El paisaje lo configura desde una vista cenital, como una especie de mapa sin dirección determinada de lectura, posibilitando entrar en el recorrido desde sus cuatro bordes. Sin embargo, sus inscripciones (edición, título y firma) determinan la orientación de esta composición de ciudades.

A pesar de ello, las ciudades de Dinora se presentan como cartografías abiertas, permitiendo una comprensión expandida de cada elemento incluido. Los detalles con que compone la ciudad alrededor del vacío central: iglesias ortodoxas, edificios, escalinatas, techos, ventanas con maceteros, plazas y piletas, árboles de diferentes especies, caminos, cerros, líneas férreas, trenes, cementerios, entre otros, son resultado de la suma de vivencias que desde la niñez construyeron su imaginario y que en esta serie de su producción se revela.

Esta exploración temática, desde lo figurativo a lo abstracto, fue nutrida por la técnica Hayter que arribó a Chile de la mano de Nemesio Antúnez y de su hermano Enrique Zañartu al Taller 99, posibilitando además potenciar cromáticamente las calcografías.

En el mismo catálogo, su amigo cercano, Emilio Ellena señala: "La primera vez que vi un conjunto numeroso de grabados de Dinora fue al llegar a Chile en 1964. En esa oportunidad me impresionó la diversidad temática del conjunto. Tiempo después se producirá una suerte de fusión de todo este hacer en una serie de obras resueltas en distintos medios que en forma genérica denomina 'sus ciudades'. Comienza allí la aparición de estructuras ortogonales en lo formal, personalizadas por una gran libertad creativa y enriquecida, por la incorporación de sus 'memorias'. En algunas es posible identificar imágenes que derivan de su niñez; otras, recuerdos más cercanos. Se pueden presentir Valparaísos filtrados por su capacidad imaginativa. Pero siempre son suerte de ciudades universales, que pueden tener puntos cardinales, un cielo relativamente convencional que a veces encierra en la profusión de su invariante ternura"[3]. PAMELA NAVARRO

---

1 Hasta el momento no se tiene certeza de cómo *Mosaico de Recuerdos* ingresa a la Colección del MAC, pues no se ha comprobado que la obra que participó de la *III Bienal Americana de Grabado* (1968) sea el ejemplar que conserva el Museo. En ese catálogo aparece como *Mosaico de Recuerdos* (aguafuerte), junto a otra obra de la Colección MAC: *Recuerdo de infancia* (técnica mixta, 60 x 40 cm). Además, esta u otras ediciones de la misma *Mosaico de Recuerdos* participan de otros certámenes, por ejemplo, la participación en la *III Bienal Americana de Artes Gráficas*, en Cali, Colombia, de 1976. Asimismo, según la carta (12 de diciembre de 1968) de María Eugenia Zamudio, una obra con el mismo título habría participado en la *Bienal de la Habana* de 1968. También figura obra con el mismo título en: Concurso Metropolitano de Artes Plásticas (Parte del Certamen Nacional de 1976), en la exposición *Grabados de Dinora Doudtchitzky*, Casa de la Cultura, Departamento de Extensión Cultural, Ministerio de Educación, Santiago (1977) y en *Dinora Doudtchitzky grabados*, Sala de Exposiciones Universidad de Concepción, Concepción (1978). **2** Véase: *Eliodoro Yáñez desde la ventana*, 1951; *Coquimbo con mar atrás*, ca. 1952; *Botes*, 1952. En: Catálogo exposición *Dinora Doudtchitzky. El Imaginario Persistente...*, pp. 42, 43 y 45. **3** Catálogo exposición *Ciudades de Dinora Doudtchitzky*. Santiago de Chile, Escuela Moderna de Providencia, 1989.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *El Imaginario Persistente*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2012 • Catálogo exposición *III Bienal Americana de Artes Gráficas*. Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1976 • Catálogo exposición *III Bienal Americana de Grabado*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1968 • ABELL, María Carolina. Dinora. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 5 de septiembre de 1999. Recorte de Prensa, Archivo Silvia Quiroga Doudtchitzky • CRUZ, Isabel. Exposiciones. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 16 de octubre de 1980. Recorte de Prensa, Archivo Silvia Quiroga Doudtchitzky.

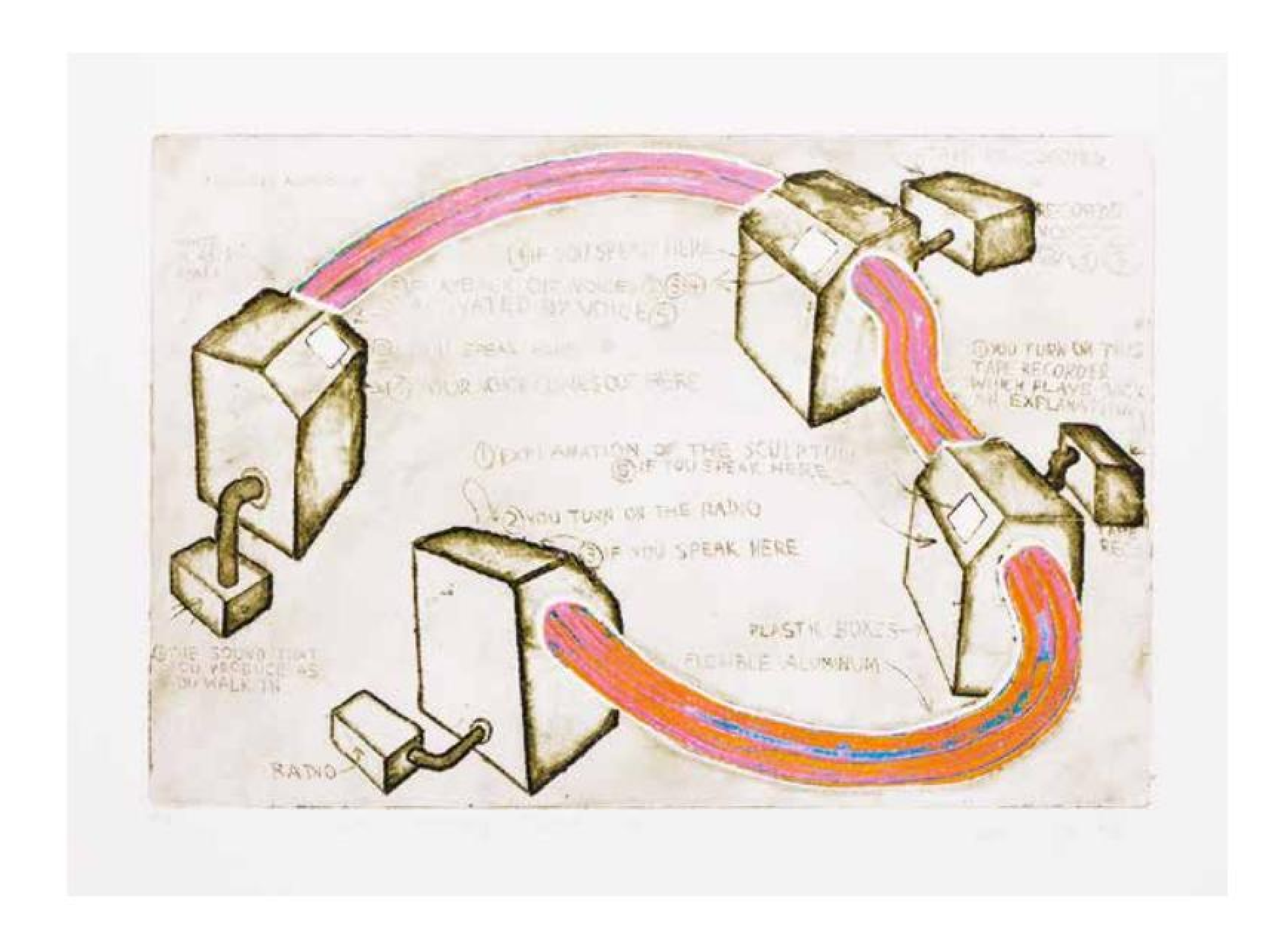
DOWNEY
Juan

Santiago (Chile), 1940 –
Nueva York (Estados Unidos), 1993

DO IT YOURSELF: THE HUMAN VOICE

1967 • Grabado, calcografía (aguafuerte, buril) • 30,2 × 45 cm / 50,3 × 65 cm

INVENTARIO 1076337–1 / 020301001006183 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Do it yourself* (1967) **FORMA DE INGRESO** Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1976 **INSCRIPCIONES** A/P [ángulo inferior izquierdo], "Do it yourself: The human voice" [centro inferior], Downey 67 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *III Bienal Americana de Grabado*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1968.



Juan Downey estudió arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, justo cuando el Taller 99 se incorpora, en 1959, a la nueva Escuela de Arte de dicha universidad, lo que le permitió conocer y aprender las técnicas y procedimientos del grabado. Interés que continuó desarrollando en París en el taller de Hayter, entre 1963 y 1965, antes de establecerse definitivamente en Estados Unidos en 1966[1]. Durante su estadía en París, Downey tomó contacto con una serie de artistas del grupo ZERO y GRAV vinculados al desarrollo del arte cinético, comenzando allí a experimentar con el movimiento, la luz y los dispositivos electrónicos, interesándose particularmente en hacer visibles los sistemas invisibles de transmisión de energía. A partir del principio de transmisión, el artista pasará de un sistema a otro, "del grabado como sistema de inscripción e intercambio de información, y de su concepto de matriz, (...) a otro modelo de registro más inmaterial que encontraría en ese momento su máxima expresión en la electrónica"[2], mediante esculturas audio-cinéticas, las que desarrolló entre 1967 y 1971, bajo el principio de interacción entre el hombre y la tecnología, entre la comunicación y los medios. Sin embargo, esto no significó un abandono del uso del grabado en su obra, por el contrario, el artista complementó sus esculturas electrónicas con dibujos y grabados sobre el diseño y forma de funcionamiento

de sus máquinas. La serie de grabados titulados *Do it yourself* de 1967 tratan sobre sus primeras esculturas electrónicas interactivas, y son parte fundamental de su estructura de trabajo, ya que tienen la función de documentar sus proyectos de instalación y ordenar sus formas en el espacio, como si fueran el material gráfico de un manual de instrucciones que acompaña la existencia de un aparato tecnológico para su comprensión. La mayoría de las veces sus grabados anteceden la realización material de sus esculturas electrónicas, por lo que se relacionan con la fase de proyección y diseño de la obra, es decir, que cubren una dimensión práctica al mismo tiempo que son productos de la imaginación. Sobre esto, Douglas Davis señala en el catálogo para la exposición *Faites-le vous même* (Do it yourself o Hágalo usted mismo) realizada en París en 1968, que: "se podría sostener que los grabados de Juan Downey se acercan demasiado al arte para poder servir el propósito tan práctico que pretende su creador" (Davis, 1998, p. 36). En este sentido, por más referencial que intenten ser, poseen un valor independiente como obra.

Downey envió en 1968 a la *III Bienal Americana de Grabado* en el MAC tres grabados de su serie *Do it yourself*, entre ellas, *The Human voice* de la Colección del Museo. Este grabado realizado en cobre con aguafuerte y buril, nos muestra con números y explicaciones escritas en inglés el sistema y las partes que componen la escultura electrónica del mismo nombre. Compuesta por cuatro cajas de plástico conectadas por cables de aluminio flexible de color, donde cada una tiene otro volumen asociado con diversas funciones: registro de audio en cintas, reproducción del sonido y emisión por radio. Este grabado corresponde al proyecto *The human voice. A time and space situation for the ears* que Downey concibió en 1967 y realizó en 1968 con el ingeniero Fred Pitts, para el concurso creado por *Experiments in Art and Technology*, y su exhibición *Some More Beginnings* en el Museo de Brooklyn de Nueva York. En las notas que Downey escribió sobre el proyecto establece las tres maneras posibles que tiene el público de interactuar con la escultura audio-cinética, por medio de ruidos (palmadas o susurros), el registro y la reproducción de voz, funciones que están conectadas y relacionadas entre las cajas a modo de un circuito dinámico[3].

Los otros dos grabados de la serie *Do it yourself* que pertenecen a la Colección del MAC, se relacionan con *The human voice* y los temas que Downey investigaba en ese año. *Capacitance relay* representa un sistema de amplificación de audio por cinco transistores y *The invisible comunication (among big sculptures)* propone la comunicación entre volúmenes construidos como grandes esculturas conectadas entre sí por sistemas tecnológicos interactivos, al igual que en *The human voice*. De hecho, este proyecto también fue conocido como *The invisible comunication*, una especie de nombre genérico que utilizó Downey en sus primeros proyectos de esculturas electrónicas y que engloba su interés por hacer visible los sistemas de transmisión de energía a través de mecanismos interactivos y dispositivos tecnológicos. AMALIA CROSS

1 En este sentido, la vinculación de Downey con el grabado fue posible por la relación histórica que existió entre el Taller 99 fundado por Nemesio Antúnez en 1956 a partir del modelo del Atelier 17 de Hayter, y las posibilidades de adaptar las técnicas tradicionales del grabado a las necesidades del arte contemporáneo. **2** MACCHIAVELLO, Carla. Vento Caldo: El cuerpo en las esculturas electrónicas de Juan Downey. En: Catálogo exposición *Juan Downey. El ojo pensante*. Santiago de Chile, Fundación de Arte Telefónica, 2010, p. 23. **3** La relación entre las partes así como la dinámica de participación que propone la obra tiene su correlato en un happening que realizó Downey en agosto de 1968 con el título "The human voice. A happening by Juan Downey" en su estudio en Washington D.C.

BIBLIOGRAFÍA DAVIS, Douglas. Hágalo usted mismo (1968). En: Catálogo exposición *Downey. With energy beyond these walls*. Valencia, IVAM, 1998, p. 36.

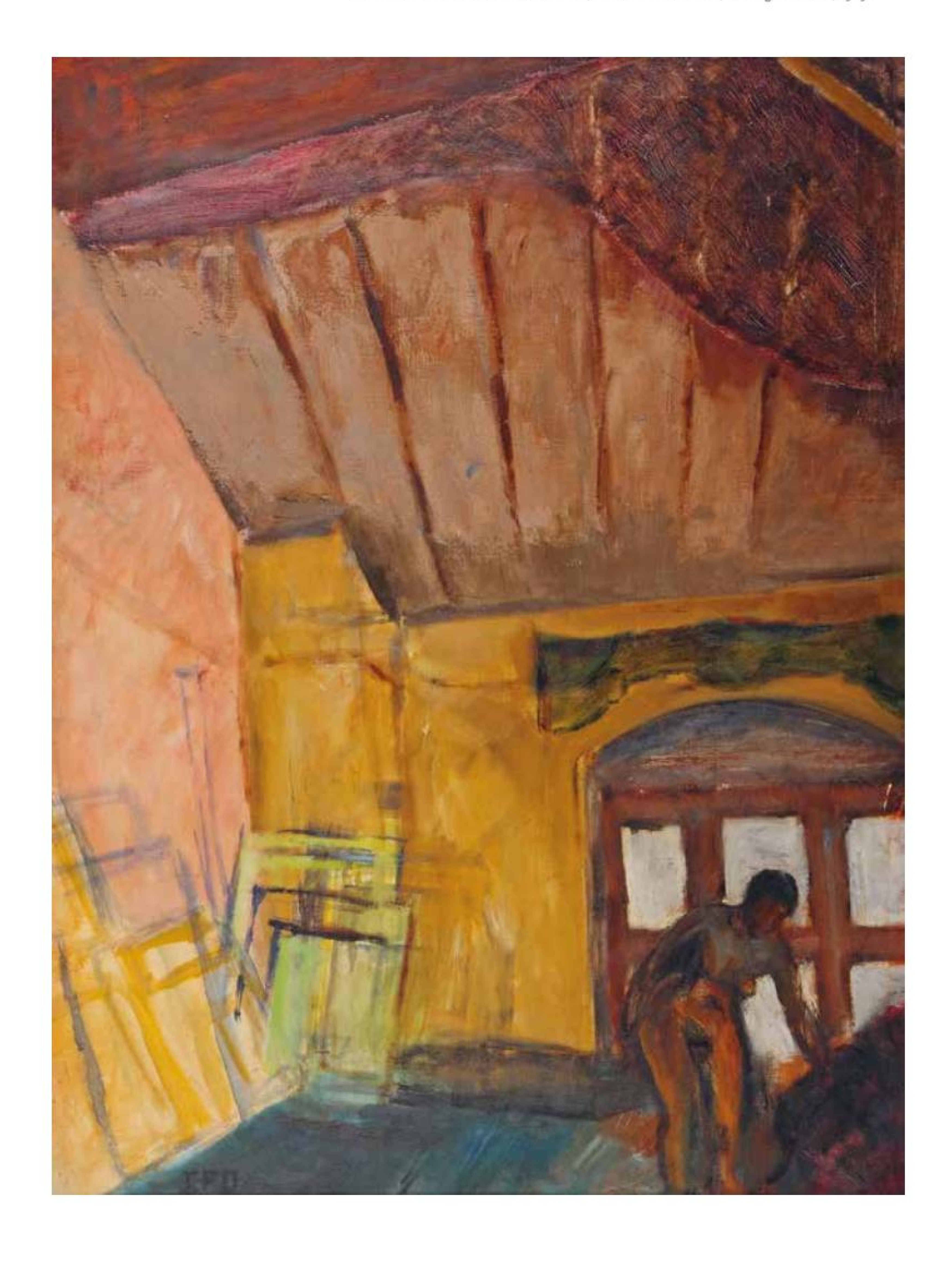
DUGUID
John

Sin data (Reino Unido), 1906–1961

THE STUDIO (EL ESTUDIO, MODELO DE ESTUDIO)

1952 • Óleo sobre tela • 102,5 × 76,5 cm

INVENTARIO 1075751–7 / 0203010010005806 **FORMA DE INGRESO** Adquisición del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) y la junta de adquisiciones "Presidente Alessandri" en 1964 **INSCRIPCIONES** J.F.D. [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Exposición de John Duguid*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1963.



El escritor chileno Jorge Elliot escribió en 1962 un artículo sobre John Duguid, con motivo de su reciente fallecimiento y con el objetivo de destacar su obra y la influencia que esta tuvo en el contexto local durante los años en que el pintor inglés permaneció en Chile. En sus palabras: "Las primeras noticias de la escuela de pintura del Bauhaus en Dessau y de la labor de Kandinsky y de Paul Klee en ella, la obtuvimos en Valparaíso a través de John Duguid. Duguid había estudiado pintura primero en el Ruskin School of Art de Oxford y, luego de graduarse, con Kandinsky en el Bauhaus. Atravesó, entonces, por un período abstraccionista (entre 1935 y 1938), mucho antes de que el no-figurativismo entrara en boga. [Y] poco antes de llegar a Chile abandonó esa modalidad pictórica, debido a que le parecía limitada" (Elliot, 1962, p. 13).

Duguid llegó a Chile en 1939 y se instaló en la región de Valparaíso por más de 10 años, trabajando como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, dedicándose por completo a la pintura. Según es consignado por Enrique Lihn, entre 1951 y 1956 Duguid realizó un viaje por España, por lo que es lógico suponer que la obra *El estudio*, de 1952, fue realizada durante esa estadía, justo antes de regresar a Chile por segunda vez en 1956. Sin embargo, el único registro de exhibición que tenemos de esta obra es de 1963, en la exposición retrospectiva realizada por el IEAP de la Universidad de Chile, en colaboración con el Instituto Chileno-Británico de Cultura y la Universidad de Concepción, que respondió a la pretensión del pintor, quien "antes de morir había expresado su deseo de exponer nuevamente en Chile"[1].

El tema del taller o estudio, es clave para entender el trabajo del pintor. Muchos artistas lo han representado, y siempre nos dice algo de su entorno y de su forma de pintar. En el caso de Duguid, y según la lectura que hace Lihn de sus obras, estas "parecen haber padecido, antes de su conclusión, las alternativas de cualesquiera otros implementos de un taller en desorden; que tienen algo de cosas arrinconadas, residuales". Es decir, en su obra se desplaza el espacio del taller a la estructura formal del cuadro. El espacio del estudio se construye por el choque de planos de colores y por la perspectiva inclinada del techo, las paredes y el piso. Al lado de una serie de lienzos esbozados, arrumbados sobre la pared, y adelante de una ventana aparece una figura femenina. Una modelo desnuda que constituye un tema recurrente en su obra, el que junto al paisaje, fueron los géneros más desarrollados por el artista con un estilo expresionista que distorsiona el espacio por medio de pinceladas toscas y manchas de colores trabajados por zonas. Para Elliot, "sus mejores cuadros son levemente expresionistas. Tratan la figura humana con gran libertad, expresando su integridad orgánica, su sensualidad y su relación a un mundo de objetos. Dibujo, materia y color construían lo que Clive Bell llamaría formas significativas en espacios que en sí eran forma. Su diseño fue siempre limpio y sencillo, porque poseía un ojo increíblemente certero y una capacidad de simplificación notable. No colocaba una línea de más, ni una pincelada innecesaria" (Elliot, 1962, p. 13). Esta simplificación también es referida por Tomás Lago, para quien "los cuadros de Duguid son de una síntesis magistral en este sentido, pero todos los espacios están descritos en sus menores vibraciones como una onda sonora registrada hasta el fin". Sobre los desnudos, señala que "están hechos con una fuerza rabiosa, aparte de toda la sensualidad, más bien con un rigor plástico, empeñado en desentrañar los valores activos de la carne –trabajo de caballete– de los sentimientos humanos que irradia el cuerpo de la mujer"[2]. El trabajo de caballete es realizado al interior del taller del artista, entre medio de él y la modelo se instala el artefacto sobre el cual se representa la escena de trabajo y que se pinta el cuadro.

A partir del rescate de su obra en la exposición retrospectiva de 1963 y de la operación colectiva de posicionar su influencia en el contexto local, por medio de una serie de reseñas y artículos escritos por un grupo importante de críticos de arte en revistas y periódicos nacionales, el Museo adquirió esta obra a través del IEAP con fondos del Estado destinados por Jorge Alessandri, Presidente de Chile en ese momento, para enriquecer los museos del país. AMALIA CROSS

1 Según es consignado en el catálogo de la exposición, donde la obra figura como "17. *El Estudio*". **2** LAGO, Tomás. Duguid. Un gran pintor Inglés. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 10 de agosto de 1963.

BIBLIOGRAFÍA LIHN, Enrique. Exposición de John Duguid. *Revista Anales de la Universidad de Chile* (127): 214–221. Universidad de Chile, 1963 • ELLIOT, Jorge. John Duguid ha muerto. *Revista de Arte* (16): 13–15. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1962.

EDUPERTO

PÉREZ TOBAR Eduardo

Santiago (Chile), 1943

SUKU ARA CAYAPU

1965 • Grabado, calcografía (aguafuerte, aguatinta, buril, impronta) sobre cartulina gofrada de 300 g • 59 × 39,5 cm / 63,5 × 45,2 cm

INVENTARIO 2324 **FORMA DE INGRESO** Se presume adquirida al artista tras ser seleccionada en el *Salón Oficial de Artes Plásticas* en 1966 **INSCRIPCIONES** 4/7 "Suku Ara Cayapu" [ángulo inferior izquierdo], aguafuerte [centro inferior], Eduperto 1965 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *II Bienal Americana de Grabado*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1965 • *LXXVI Salón Oficial de Artes Plásticas*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1966 • *V Biennale de Paris*, Museo de Arte Moderno de París, Francia, 1967 • *Grabados de la colección permanente*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976 • *Los Salones, ocho décadas de arte en Chile*, Instituto Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 1985.



La producción artística de Eduperto puede clasificarse en dos momentos: el primero, caracterizado por la creación de formas o "seres" que surgen espontáneamente en un ejercicio de automatismo, los llamados "Cayapus", desarrolladas a partir de 1963. El segundo, marcado por el viaje a Tiwanaku, Bolivia, realizado en 1968, donde descubrió imágenes talladas en La Puerta del Sol en el Templo de Kalasasaya. Estas formas se asemejaban visualmente a su iconografía, suceso que lo motivó a estudiar la cultura étnica indígena de la zona selvática de Ecuador como parte constitutiva de su obra.

Ejemplo del primer proceso de creación mencionado es la pieza *Suku Ara Cayapu*, grabado al aguafuerte correspondiente a una edición de siete ejemplares. La estampa perteneciente a la Colección del MAC es la copia número cuatro de la edición. En un formato vertical, la obra está compuesta por una figura abstracta de formas orgánicas que se distingue sobre el plano de fondo por contraste entre tonalidades gris-violáceas. Al interior de la figura resalta una forma de color rojo finamente delineada. Sin embargo, los colores que se pueden apreciar hoy no son los originales de la estampa. El artista se decidió por papel de seda de color en el proceso de impresión como alternativa al uso de tintas y, en consecuencia, obtuvo que la figura diseñada en la plancha se recortara sobre un intenso y llamativo fondo violeta. Asimismo, el tono rojo en primer plano era más acentuado originalmente. Ambas características han ido a pérdida, puesto que las condiciones de conservación han afectado la permanencia cromática del papel.

Consecuencia del considerable número de exhibiciones, y de las condiciones en que se ha preservado, la obra se encuentra en un estado de conservación regular, lo que motivó el desenmarcado en el año 2013. La pieza evidencia fuertes relieves sobre el soporte producidos por la impresión (improntas). Por el reverso, presenta restos de papel engomado y cinta de enmascarar.

Eduardo Pérez Tobar nació en Santiago de Chile en 1937. Durante los años 1957 y 1958 estudió Arquitectura en la Universidad de Chile, sede Valparaíso. Entre 1959 y 1962 realizó estudios de Espacios interiores[1] y Grabado en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. En 1963, con sus obras *Cayapu macho* y *Cayapu hembra*, obtuvo el Tercer Premio del *Salón Oficial de Artes Plásticas* en la mención Dibujo y Grabado. Dos años después, en el mismo certamen y por el grabado *Mujer en la noche*, fue galardonado con el Premio de Honor Andrés Bello, que consistió en un viaje a París, Madrid y Roma. Gracias a lo anterior, durante los años 1965 y 1966, estudió en el Atelier 17 del grabador británico Stanley William Hayter. En 1967 fue designado por la Comisión de Extensión de la Universidad de Chile como único representante en Pintura y Grabado en la *V Bienal de París*, y en 1969 fue nombrado "Miembro de Número" del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso. En 1966 fue invitado por el gobierno de Alemania a visitar la Escuela de Diseño de Ulm, donde tuvo la oportunidad de estudiar los planes y programas de la Escuela y su sistema académico. Entre 1967 y 1973, participó junto al arquitecto Sandalio Valdebenito en la elaboración y programación de la primera Escuela de Diseño del país perteneciente a la Sede Valparaíso de la Universidad de Chile (Castillo, 2010, pp. 216–217). Durante los años 1982 y 1983 elaboró los planes y programas de la Línea Plástica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Chile, para luego asumir el cargo de Coordinador, además de Profesor de Dibujo, Color y Composición, hasta el año 2002. En 1988 estructuró la Línea Plástica de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Mayor, desempeñándose también como Profesor de Dibujo, Color y Composición hasta 1991. Planificó y dirigió la Escuela de Diseño de la Universidad Mayor entre los años 1990 y 2002, e hizo lo mismo para la Escuela de Artes Visuales de la misma casa de estudios durante los años 2003 al 2011. Fue el creador y gestor del Concurso Universitario de Arte Joven de la Universidad Mayor en alianza con Balmaceda Arte Joven en sus dos primeras versiones, años 2008 y 2011, respectivamente. Ha participado en diversas exposiciones en museos y galerías de Chile y el extranjero, desde el año 1963 a la fecha. FELIPE BAEZA

1 El Taller de Decoración de Interiores de la Escuela de Artes Aplicadas fue creado bajo la dirección del arquitecto Ventura Galván (1908–1991). El taller "operaba como un espacio transversal (...) y ponía su énfasis en el proyectar por sobre el hacer" (Castillo, 2010, p. 197).

BIBLIOGRAFÍA LANDAURO, Antonio. Poesía en blanco y negro. *Revista Alas y Raíces* (4): 9–20. Facultad de Artes Universidad Finis Terrae, 2002 • CASTILLO, Eduardo (ed.). *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928–1968*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2010 • SOLANICH, Enrique. *Dibujo y grabado en Chile*. Santiago de Chile, Ministerio de Educación Pública, Departamento de Extensión Cultural, 1987.

EGENAU[1]
Juan

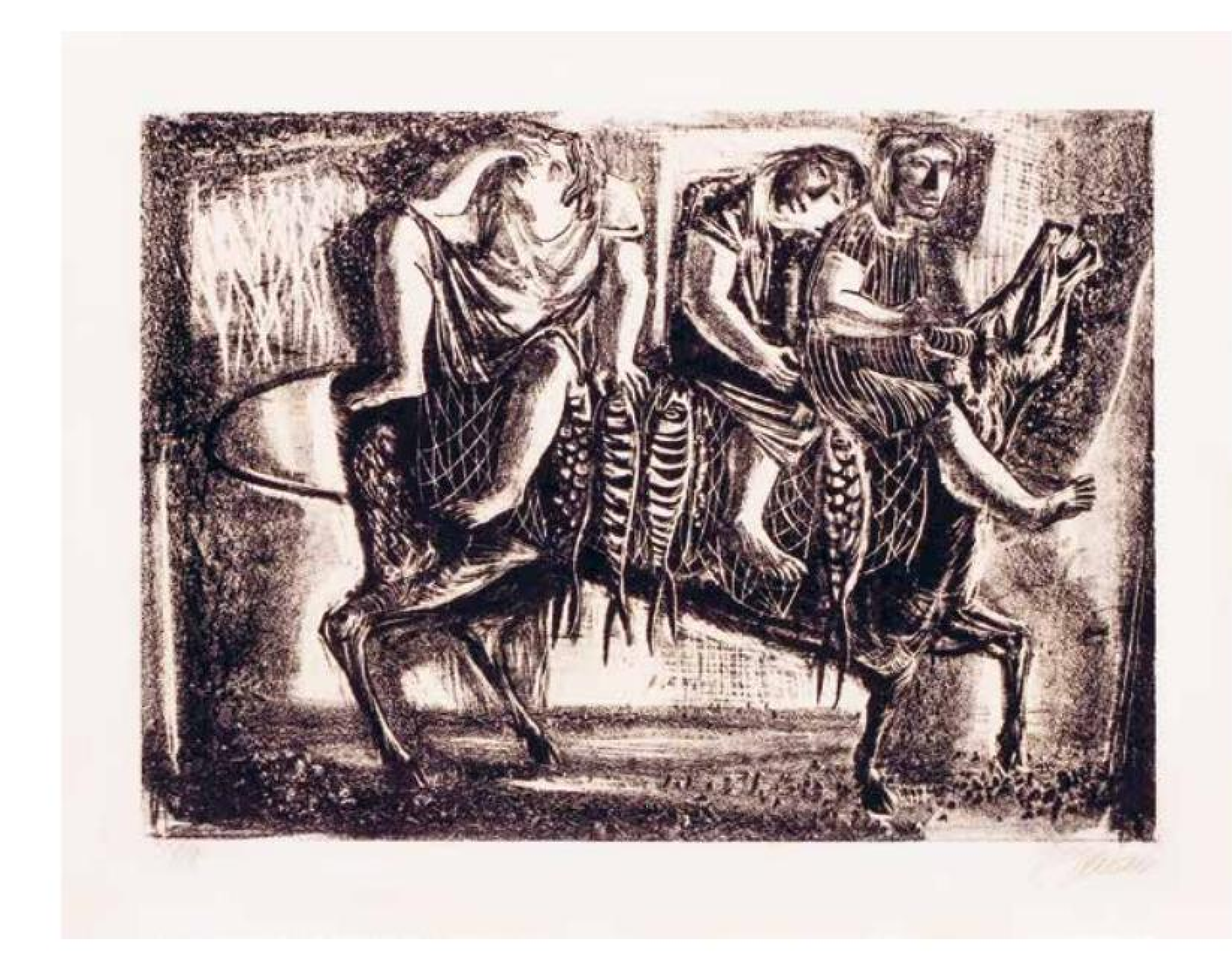
Santiago (Chile), 1927–1987

NIÑOS DE PESCADORES

ca. 1956 • Grabado, litografía sobre papel hilado de 90 g • 28 × 38,8 cm / 35,8 × 47 cm

INVENTARIO 1076357–6 / 020301001006234 **INSCRIPCIONES** 1/9 [ángulo inferior izquierdo], J Egenau [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Primera Exposición Internacional del Grabado Contemporáneo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1957 • *Bienal de Grabado de México*, México, 1958. *XXII Salón de Verano de Viña del Mar*, Viña del Mar, 1958 • *Dibujos y Grabados del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1974.

E



La obra de Juan Egenau Moore *Niños de pescadores*, pertenece a una serie de cinco litografías con temática equivalente de un total de siete grabados suyos que posee el MAC. La pieza está repetida, sin embargo, no es otro ejemplar de una misma edición sino el estudio de otra variante de la obra, a la que el artista ha agregado un color dorado; lo que indica que en esa época muestra ya una gran seguridad en el desarrollo de sus motivos creativos, tal como se expresa en la serie de las siete piezas referida. En el momento de su impresión o al tener que definir su edición, Egenau sigue experimentando en la búsqueda de una realización personal que se basa en la exploración detenida de los diversos oficios técnicos que practica de forma habitual[2] y que finalmente lo llevarían, ya iniciados los años 70, a definirse por el lenguaje espacial y objetual de la escultura, que será lo que caracteriza definitivamente su obra más conocida.

Aparentemente todos de un mismo período, estos grabados corresponden al activo lustro que concluyó con el Primer Premio de grabado que le otorgó el *XXII*

Salón Oficial de Verano de Viña del Mar en 1958, coronando así su activa presencia en el medio como grabador, dando cuenta a su vez de una construcción iconográfica que acusa una influencia que podríamos señalar como "italianizante" o "novecentista" y que él desarrolla como una marca de estilo personal, en un imaginario que se manifiesta con una impronta que se encamina al desarrollo de proyectos de arte que aspiraran a lo público, lo aplicado, o a la "decoración mural", y que el artista fue realizando con estos motivos figurativos en las técnicas que había explorado como artífice. Estas, son principalmente: el grabado; el esmalte sobre metal, donde desarrolló obras notables; o la cerámica, como se puede constatar en un pequeño mural del año 1962 instalado al costado de la puerta de acceso del edificio N° 4269 de la Avenida Apoquindo en Las Condes y que conecta a este edificio con el transeúnte.

La escena de *Niños de pescadores* se desarrolla en un espacio de muy poca profundidad, como si estuviera cerrado por un muro, donde el artista ha dibujado las figuras y el fondo cargándolos de negro con el lápiz litográfico. Las figuras que ha representado son las de un "buey" y los tres niños que lo cabalgan llevando cuatro grandes pescados de igual tamaño, posiblemente al hogar o quizás un punto de venta en el mercado. Por el título de la obra, parece que la escena representaría el encargo de los padres, quienes son los verdaderos pescadores. Pero también queda la duda de si son niños o niñas, o incluso si no son más bien jóvenes adolescentes que niños, los que montan al cuadrúpedo usando como pelero una red de pescar. Dos de ellos van a horcajadas junto a la cabeza del buey. El primero, lo conduce tomando sus cuernos y, el tercero, va sentado de lado en la grupa, de tal modo que podemos ver sus dos piernas, una de ellas colgando como las de sus amigos y la otra apoyada en el anca, permitiéndole tener su mano en el mentón al acodar el brazo en su rodilla con actitud melancólica. Tres pescados lo separan de los otros muchachos. El cuarto se ubica entre las piernas colgantes de ellos, mientras el animal levanta su cabeza en un gesto que pareciera quejumbroso. Sobre el fondo, su sombra repite domesticada el perfil doliente de la testuz.

El procedimiento para definir la forma en esta litografía es el que comúnmente ha usado el artista en toda la serie que hemos estudiado: las figuras que conforman cada tema han sido trazadas inicialmente en un modo muy oscuro sobre la piedra con el lápiz litográfico, la acentuación progresiva de las luces es lograda mediante la operación de levantar la cera depositada con un canto afilado o una punta, con la que el autor va poniendo valores y filigranas para definir de ese modo los detalles más finos y también el modelado de los motivos en su volumetría. Gráficamente, como hace con la red que sirve de pelero, los pescados o parte del ropaje, o bien definiendo mayores áreas de blanco en torno a las figuras u otros detalles, realzando con la claridad que aporta el "esgrafiado", el equilibrio de los planos contrastantes, del claroscuro que, definiendo también las zonas que constructivamente subdividen la imagen, le aportan su solidez y carácter. Pareciera que con ello el artista encontrara también su equilibrio personal entre la suave granularidad de lo ceroso y lo gráfico de su gestualidad propia, la que de este modo se manifiesta claramente, aportando la vitalidad que necesita para la intemporalidad de las escenas, que ha imaginado suspendidas en un tiempo inmemorial. HUGO RIVERA-SCOTT

1 Para revisar biografía, veáse ficha siguiente (*Gené anómalo II*). **2** Las preocupaciones acerca del oficio llevan a Juan Egenau a estudiar en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, donde se titula de "Artesano" en 1955 con mención en Metales. Posteriormente, en esa Escuela se hizo cargo de la cátedra de Esmalte sobre metal (1956).

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Juan Egenau. Metal Vivo*. Santiago de Chile, Museo de Artes Visuales, 2005 • RIVERA-SCOTT, Hugo. Arte y modernidad en torno a la Escuela de Artes Aplicadas. En: CASTILLO, Eduardo (ed.). *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928–1968.* Santiago de Chile, Pie de Texto y Ocho Libros, 2010.

EGENAU
Juan

Santiago (Chile), 1927–1987

GENÉ ANÓMALO II

1981 • Escultura, aluminio • 44,5 × 30,7 × 35,5 cm

INVENTARIO 1075475–5 / 020302001000789 **FORMA DE INGRESO** Adquisición por premio del *Certamen Nacional de Artes Plásticas* en 1981 **INSCRIPCIONES** Egenau 81 [cara anterior] **EXPOSICIONES** *Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1981 • *De Metal y de Fuego, retrospectiva a Juan Egenau*, Centro Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1983 • *Exposición de Artes*, Casa de la Cultura de La Cisterna, Santiago de Chile, 1987 • *Exposición de Esculturas del Museo de Arte Contemporáneo*, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991 • *Juan Egenau. Metal vivo*, Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile, 2005.

E



Juan Egenau Moore tuvo una destacada formación académica, lo que se reflejó en sus años de docencia y compromiso con la Facultad de Bellas Artes. Tras terminar la secundaria, y por impulso de sus padres, estudió arquitectura en la Universidad Católica, entre 1947 y 1948. Posteriormente, al salirse y desobedecer las órdenes familiares que le prohibían ingresar a estudiar artes, se matriculó y estuvo entre 1949–1952 en la Escuela de Bellas Artes, estudiando: pintura, dibujo, escultura y fundido. Allí, fue también estudiante de Pablo Burchard y ayudante de cátedra de Carlos Pedraza y José Perotti (aun cuando es Marta Colvin quien le induce a seguir el camino de la escultura). Entre 1953 y 1955 ingresó a la Escuela de Artes Aplicadas para estudiar cerámica, esmalte sobre metal y litografía, llegando a obtener el grado de artesano con mención en esmalte sobre metal. En 1959 recibe una beca de la Universidad de Chile para estudiar en la Escuela Porta Romana, en Florencia,

Italia. Y, finalmente, en 1966 recibe beca Fulbright para estudiar fundición artística en la Rhode Island School of Design. En dicha escuela, aprenderá la técnica de vaciado en aluminio "a la tierra", técnica que podemos ver trabajada en la pieza *Gené anómalo II*.

Esta obra demuestra lo dúctil del aluminio como material, puesto que permitió que un artista como Juan Egenau pudiera ejecutar su obra en distintos niveles de complejidad, donde desplegó detalles que le dieron un carácter novedoso a la pieza. La obra es hueca, lo que se contradice con su densidad material a primera vista. Para poder trabajar el material –y que este no se desestructure–, se utilizan pernos que cubren los agujeros donde se realizó el primer vaciado (los cuales a su vez simulan broches). Lo anterior resulta interesante, puesto que a simple vista pareciera un ensamblaje de piezas para constituir una unidad, pero más bien se trata de un solo volumen. La técnica de aluminio "a la tierra", cuando termina la fase de vaciado, sale con una gran cantidad de residuos, como arena pegada sobre el metal, las piezas no son uniformes y tienen una rugosidad del material con que se realizó el proceso. En el caso de esta obra, se nota claramente que el pulido debió haber sido largo y laborioso. Por otro lado, las zonas rugosas no son resultado del proceso de vaciado, puesto que hasta estas zonas demuestran que están trabajadas sistemáticamente. La porosidad fue conseguida por Egenau mediante un bruñido a la pieza, lo que por su detallada trama debió haber sido una labor extenuante. Para resaltar los volúmenes, Egenau incorporó una pátina negra sobre el aluminio.

La obra podría representar la pata de un toro malformado, donde su pezuña es relativamente más grande, para lo que debería corresponder a la falange del animal. El referente iconográfico es desprendido del imaginario construido por el propio artista, quien trabaja con cuerpos de animales y seres humanos, los cuales deforma o se fija en detalles particulares, nunca pretendiendo una mímesis con el modelo. Por otro lado, la cubierta que genera una pezuña funciona como imagen homóloga a las corazas con las que Egenau estaba obsesionado, y que son recurrentes en su producción. La idea de recubrir las piezas con armazones de acero transformaban la condición figurativa y natural de la obra, en una especie de imbricación entre algo orgánico e industrial mecánico.

Esta pieza fue adquirida por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, para la Colección del MAC, tras el Certamen Nacional de Artes Plásticas de 1981. En este, Juan Egenau no obtuvo una posición dentro del podio de los premiados, pero, al ser declarado desierto el premio en la mención grabado se decidió abrir una mención especial de Escultura, la cual fue otorgada a *Gené anómalo II*. El indiscutido talento de Egenau y su trayectoria docente dentro de la Universidad le permitieron continuar haciendo clases dentro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y seguir siendo considerado como uno de los maestros de la Escuela. Posiblemente esto fue un antecedente por el cual sus obras continuaron circulando dentro del ámbito universitario y los espacios artísticos más institucionales.

Sus obras, en términos de monumentalidad –no nos referimos solo a la escala– exigían un tiempo de trabajo largo y reposado. El manejo de los materiales en este tipo de esculturas supone un proceso bastante preciso para no dañar las fases ya cubiertas. Lo anterior, tiene directa relación con la concepción respecto a las obras de arte que tenía Egenau, quien declaraba que: "desde esta peculiar perspectiva, podemos concluir que la actualización del fenómeno psíquico está directamente comprometida con las corrientes que afloran desde las profundidades del ancestro. El desplazamiento y la trayectoria de esta experiencia ancestral a través de las edades, configura una de las condiciones más exigentes e indispensables para mí, cuando se trata de valorar la obra de arte: cualidad de trascender"[1]. Esta pieza, por lo lento que supone la producción de Juan Egenau, fue una de las últimas que realizó antes de fallecer. Sin embargo, la manera de constituir una obra trascendente, que puede ser leída desde múltiples puntos de vista, tiene una elegancia técnica e iconográfica impresionante. Es una manera de leer sus palabras, en su misma obra.
MATÍAS ALLENDE

1 Cita de Juan Egenau. En: Catálogo exposición *Un homenaje a Juan Egenau y su obra 1927–1987...*, [s.p.].

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Juan Egenau. Metal vivo*. Santiago de Chile, Museo de Artes Visuales, 2005 • Catálogo exposición *Un homenaje a Juan Egenau y su obra 1927–1987*. Santiago de Chile, Sala Juan Egenau, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1995 • IVELIC, Milan. La Alquimia de la Materia. En: Catálogo exposición *Egenau*. Santiago de Chile, Galeria Época, 1986 • Catálogo exposición *Escultura chilena contemporánea*. Concepción, Pinacoteca de Concepción, 1985.

EGUILUZ
Augusto

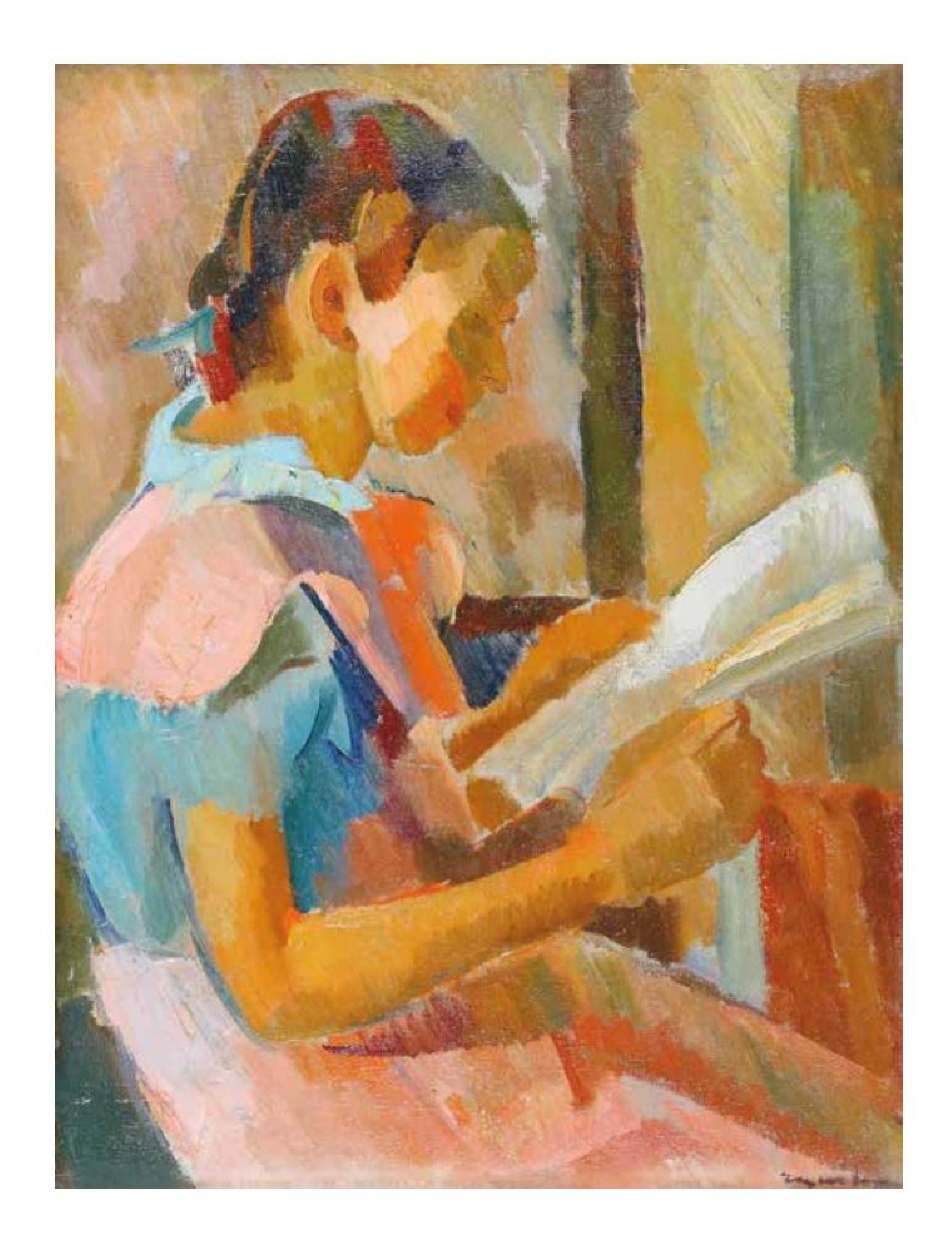
Santiago (Chile), 1893[1]–1969

LA LECTURA (LA LECTORA, LECTORA, FIGURA)

Sin data • Óleo sobre tela • 61,6 × 45,7 cm

INVENTARIO 1075677–4 / 020301001005593 **FORMA DE INGRESO** Adquisición del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) en 1947 **INSCRIPCIONES** Eguiluz [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición de arte chileno*, Salones de exposición de la Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá, 1946 • *Exposición Inaugural,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1947 • *100 años de pintura chilena*, Sala de Exposiciones del Círculo de Periodistas, Santiago de Chile, 1955 • *Exposición Internacional UNCTAD III,* Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1972 • *Panorama del arte contemporáneo en Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976 • *Exposición de obras de la Colección MAC*, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991 • *Augusto Eguiluz (1893–1969). Retrospectiva*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1994 • *Exposición fundacional 1947,* Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005.

E



Augusto Eguiluz comenzó su formación artística a los 17 años con el pintor Albert Gilbert, en Inglaterra, donde vivió a inicios de la década del diez debido a que su padre ejercía como diplomático en la representación chilena en aquel país. Hacia 1913 regresa a Chile y toma clases con el pintor Arturo Gordon, uno de los más importantes de la llamada Generación del 13. A inicios de la década del 20 ingresó a la Escuela de Bellas Artes, en la que su más importante maestro fue Juan Francisco González.

La década del 20 se caracterizó por una fuerte tensión entre los defensores de la tradición académica y los que abogaban por el "arte nuevo", lo que se verificó en fuertes polémicas difundidas a través de la prensa, en particular desde la primera exhibición del Grupo Montparnasse en la Casa de Remates Rivas y Calvo en 1923, que fue recibida con escándalo por los críticos más conservadores. Eguiluz tomó partido en este enfrentamiento cuando en 1925 expuso en el *Salón de Junio*, organizado en el mismo lugar por los integrantes del Montparnasse. En esta muestra se integraron otros artistas locales, como Hernán Gazmuri y Sara Malvar, e incluyó caligramas de Vicente Huidobro y obras de artistas de la vanguardia europea, como Pablo Picasso, Juan Gris y Fernand Léger. En este marco de creciente enfrentamiento también se deslizaron, desde uno y otro bando, importantes críticas hacia la enseñanza artística, las que derivaron en que el gobierno de facto de Carlos Ibáñez del Campo decidiera cerrar temporalmente la Escuela de Bellas Artes y enviar a un grupo de artistas a perfeccionarse en Europa en materias relacionadas principalmente con las artes aplicadas. Eguiluz formó parte del grupo y según el decreto oficial de marzo de 1929 fue comisionado para estudiar "pintura relacionada con las artes aplicadas, cerámica, vidrio artístico, en Francia e Italia"[2]. En París, Eguiluz se formó en la técnica del vitral y se perfeccionó en pintura en la academia libre de la Grande Chaumière.

En 1930 ya se encontraba de regreso en Chile e ingresó como ayudante de la cátedra de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes que ahora quedaba integrada en la recién creada Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y como profesor de Dibujo y Pintura en la también recién creada Escuela de Artes Aplicadas de la misma entidad. En 1931 aparece como uno de los integrantes de la Asociación de Artistas de Chile, colectivo que reunía desde pintores a escritores y hacía llamados públicos a renovar la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, en el marco de un convulso contexto político, económico y social. A los pocos meses, caía la dictadura de Ibáñez y la Universidad y la Escuela se reformaban, lo que abriría el camino para que Eguiluz llegara a ser profesor de Pintura en aquel plantel, cátedra que ejercería hasta su retiro, en 1968. Desde ese puesto tendría una decidida influencia en las nuevas generaciones de pintores[3], en particular los de la llamada Generación del 40.

Su trayectoria como pintor suele dividirse en dos o tres etapas[4]. En un primer momento, habría estado bastante influido por la obra de la Generación del 13 y de Juan Francisco González, desarrollando paisajes y naturalezas muertas en una suerte de impresionismo atmosférico. Un profundo cambio se suscita en su estadía parisina de 1929, cuando estudia en profundidad la obra de Paul Cézanne, a quien explícitamente tendrá como su mayor referente pictórico e intelectual durante el resto de su carrera. En concordancia con lo anterior, desarrolla un estilo que busca la solidez compositiva y un fuerte modelado a través de la aplicación de colores en superficies facetadas. Hacia la década del 40 habría evolucionado hacia una mayor deformación expresiva y un colorido más fauvista.

Por cierto, no resulta fácil constatar esta evolución en las obras que nos dejó Eguiluz, pues en muy pocas ocasiones las fechaba. Del mismo modo, si consultamos los catálogos de los Salones Oficiales en que estuvo presente, veremos que la gran mayoría de sus pinturas se presentaban con títulos genéricos como "naturaleza muerta", "paisaje", "figura" o "retrato", que no indican la identidad de los objetos, personajes o lugares que sirvieron de modelo; el mismo pintor, incluso, se podía referir a una misma obra con diferentes variantes de estos títulos genéricos. Esto vuelve bastante dificultosa la datación de su trabajo, pero el hecho de que evitara títulos más específicos o metafóricos también es el indicio de una poética que moderaba sistemáticamente el potencial literario que podía alcanzar la pintura y enfatizaba el valor autónomo del cuadro respecto de su modelo natural (no obstante, el pintor afirmaba que siempre pintaba desde el modelo natural, algo que también recomendaba a sus alumnos).

Por las razones anteriormente descritas desconocemos la fecha exacta en que fue elaborada *La lectura*, pintura de Eguiluz que se guarda en la Colección del MAC. Sin embargo, todo indica que habría sido realizada cerca de 1945, pues en 1946 y 1947 la encontramos, con bastante seguridad, participando de dos importantes exhibiciones organizadas por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y no aparece antes en los envíos de este pintor a los Salones u otras exhibiciones que pudimos revisar. La primera muestra en que parece haber participado es la *Exposición de arte chileno* realizada en la Biblioteca Nacional de Colom-

bia, en Bogotá, a mediados de 1946. La segunda, es la exhibición con que se inauguró el MAC en agosto de 1947. Cabe destacar que el catálogo[5] de esta última solo consigna la lista de artistas participantes –que incluye a Eguiluz– y no las piezas involucradas. Sin embargo, el que la obra fuera adquirida a Eguiluz en 3.000 pesos en septiembre de 1947[6], y la comparación con otras adquisiciones contemporáneas, indicaría que *La lectura* participó de la inauguración del MAC.

El óleo *La lectura* nos muestra, desde un leve contrapicado, a una figura perfil –una joven mujer o una niña, probablemente– sentada y enfrascada en la lectura de lo que parece un diario o revista. Se trata de uno de los motivos más importantes en el género de las representaciones de la vida cotidiana de la pintura occidental. La figura está sentada, mirando hacia la derecha, en un encuadre que nos muestra desde su cabeza hasta la cadera. Lleva el pelo tomado y parece vestir una suerte de delantal o uniforme. Al fondo, no distinguimos mucho más que un perfil cuadrado; podría tratarse del marco de una ventana.

Una luz intensa, que podría ubicar la figura en el exterior, llega desde la esquina superior izquierda y hace resplandecer todo aquello que toca a través de pinceladas diagonales y en tonos yuxtapuestos que dividen el color local en sus componentes cálidos y fríos, lo que en este cuadro se traduce en una gama compleja en la que predominan los rosas, azules y sienas, paleta que a este pintor le era habitual[7]. La mayoría de las pinceladas siguen la dirección de la luz y son autónomas respecto de la forma de los objetos y así se constituyen convincentes volúmenes en las zonas iluminadas a través de combinaciones cromáticas más sutiles. En las zonas de sombra los contrastes se vuelven más violentos y las pinceladas se transforman en manchas más abstractas; no obstante, son estas zonas las que garantizan la unidad del cuadro en un plano modulado, como es particularmente visible en lo que sucede hacia el centro geométrico del cuadro.

Sin ser rígida, la composición posee un orden que combina una sólida estructura y una aparente simpleza. Si hacemos un corte horizontal a la mitad del cuadro, vemos una línea que en su extremo izquierdo coincide con el punto en que la curva de la espalda cambia de dirección y se sale del cuadro y, en su extremo derecho, con la esquina del documento que revisa esta lectora, que también parece salir del cuadro. Si el corte lo hacemos en vertical, vemos que las masas y luces más acentuadas del cuadro han sido depositadas en su sección izquierda. No obstante, la pintura parece desequilibrada, pues existe toda una red de diagonales y triángulos que la estructuran, como, por ejemplo, el que tiene por base el corte horizontal ya descrito y por vértice superior el ojo de la figura, que se posa sobre la vertical que divide las mitades del cuadro; otro importante triángulo lo forman la franja sombreada en la falda de la figura y el antebrazo y la mano derecha, con todos sus vértices en puntos estructurales de la armadura del cuadro.

El tratamiento del motivo a través del color y la composición posee un indudable fundamento cezzaniano. Sin embargo, el diálogo con el maestro francés, más que en uno u otro detalle, se refleja en la voluntad de encontrar un estilo moderno en el que la pintura se reafirme como un acto de conciencia, un nuevo clasicismo que otorgue una estructura universal y duradera a los descubrimientos del impresionismo. CLAUDIO GUERRERO

E

1 Varias biografías fechan el nacimiento de este artista en 1894 y aun en 1895 y 1896. Nosotros seguimos la versión de su hija. Véase: EGUILUZ, Luisa. Augusto Eguiluz en biografía cercana. En: Catálogo exposición *Augusto Eguiluz (1893–1969). Retrospectiva* (1994). **2** BERRÍOS, Pablo; CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910–1947)*. Santiago de Chile, Estudios de Arte - Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, 2012, p. 159. **3** Un breve relato sobre su metodología de enseñanza puede encontrarse en: MUÑOZ, Ernesto (ed.). *Matilde Pérez, Visiones geométricas*. Santiago de Chile, [s.n], 2004, pp. 51–52. **4** Seguimos y confrontamos en este juicio a: MONTECINO, Sergio. *Augusto Eguiluz* (1956); VILA, Waldo. *Una capitanía de pintores* (1966), pp. 102–108; y ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena* (1951), pp. 188–189. **5** Catálogo *Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1947. **6** Carta de Marco Bontá a Augusto Eguiluz, 17 de septiembre de 1947, y copia mecanografiada de recibo firmado por Augusto Eguiluz, 22 de septiembre de 1947. En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD1 A–F, EG1.01–EG1.02. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **7** ABARCA, Rosa. Exposición retrospectiva de Augusto Eguiluz. En: Catálogo exposición *Augusto Eguiluz. Retrospectiva*. Santiago de Chile, Casa de la Cultura del Ministerio de Educación, 1975.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo *Exposición de arte chileno*. Bogotá, Dirección de Museos y Exposiciones de Colombia - Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1946 · MONTECINO, Sergio. *Augusto Eguiluz*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión en Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1956 · VILA, Waldo. Augusto Eguiluz. En: *Una capitanía de pintores*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1966, pp. 102–108 · Catálogo exposición *Augusto Eguiluz (1893–1969). Retrospectiva*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.

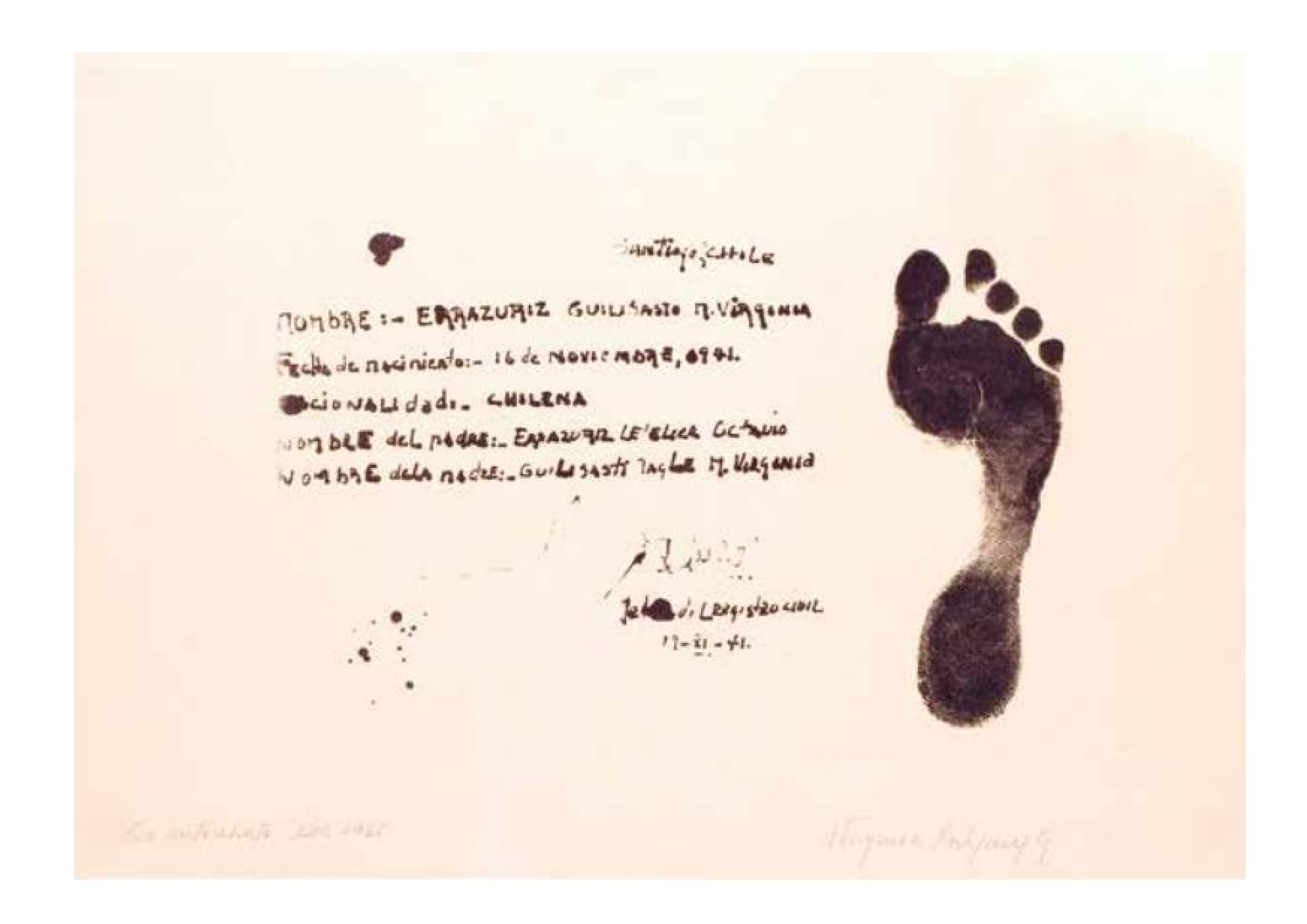
ERRÁZURIZ
Virginia

Santiago (Chile), 1941

AUTORRETRATO

1965 • Grabado, litografía, impreso sobre papel hilado 240 g • 21,5 × 35,3 cm / 37 × 52,7 cm

INVENTARIO 286 **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 2006 **INSCRIPCIONES** 5/12 autorretrato_DIC 1965 [ángulo inferior izquierdo], Virginia Errázuriz G [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Colección grabado MAC: talleres matrices y nuevas orientaciones*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2006 • *Núcleos: cuatro décadas de producción artística en las colecciones del MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2009.



Virginia Errázuriz nació en Santiago de Chile en 1941, ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile el año 1961 y tras completar sus estudios, durante los años 1971 y 1972 se desempeñó como ayudante del curso Expresión Gráfica del profesor Nelson Leiva en el programa Licenciatura en Bellas Artes, asumiendo el cargo de profesora titular al año siguiente. Participó en la creación del Departamento de Gráfica de la misma Escuela y en 1972 fue nombrada Sub-Comisaria de Exposiciones del Instituto de Arte Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Fue exonerada tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. De 1974 a 1984 participó activamente del Taller de Artes Visuales (TAV), fundado por importantes artistas nacionales, entre ellos, Francisco Brugnoli. En paralelo, se desempeñó en la dirección de la galería Bellavista 61, lugar de difusión de las artes visuales. Desde 1984 forma parte de la planta académica de la Universidad Arcis,

donde se desempeña como Docente y Coordinadora académica. Ha participado en diversas exposiciones en museos y galerías de Chile y el extranjero, desde el año 1962 a la fecha.

La pieza *Autorretrato* perteneciente al MAC es la copia número cinco de una edición en litografía de 12 ejemplares que Virginia Errázuriz realizó en 1965, en el Taller de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a cargo del artista Eduardo Martínez Bonati[1].

En formato apaisado, la composición de divide en dos sectores: de izquierda a derecha, una caja de texto y la figura de la planta de un pie. En el texto se lee:

Santiago, Chile
Nombre: Errázuiz Guilisasti M. Virginia
Fecha de nacimiento: 16 de noviembre, 1941
Nacionalidad: Chilena
Nombre del padre: Errázuriz Letelier Octavio
Nombre de la madre: Guilisasti Tagle M. Virginia
Jefe de Registro Civil
19–XI–41

Estos datos biográficos remiten al protocolo de identificación de los recién nacidos en hospitales; información que se inscribe en las llamadas "pulseras identificativas" y que se colocan en muñecas o tobillos de los bebés, con el fin de evitar confusiones. Además de las pulseras, la huella plantar constituye el método de identificación más utilizado. Una vez cortado el cordón umbilical, se toma la huella plantar del neonato junto a la huella dactilar de la madre mediante la impresión en tinta y se transfieren ambos al documento de identificación materno-filial.

A través de la utilización de papel transporte[2], la artista imprimió en litografía la planta de su pie derecho, relacionando analógicamente la técnica del grabado con la dactiloscopia, método para la identificación de los ciudadanos. Pero, asimismo, esta obra junto a la titulada *Siga la huella de la economía, Casa García* (1965, litografía, Colección MAC), reflexionan sobre el sentido antropológico de la impresión como huella, es decir, el indicio más elemental de la presencia humana[3].

La obra fue concebida como un ejercicio que buscaba experimentar con las posibilidades del papel de transporte devuelto al grabado tradicional, puesto que para la época era utilizado en la industria de la imprenta desde la década del 60. La serie a la que pertenece la obra nunca se expuso. No obstante, el año 2006, previa donación y restauración por parte del MAC, la estampa se mostró en la exposición *Colección Grabado MAC: talleres matrices y nuevas orientaciones*. FELIPE BAEZA

E

1 La litografía se introduce en la Escuela de Bellas Artes durante los años 60 como parte del Taller de Grabado dirigido por Eduardo Martínez Bonati. A cargo del taller, el maestro "Don Ángel", técnico jubilado de la imprenta Universo de Valparaíso (BRUGNOLI, Francisco. Entrevista personal. 11 de diciembre de 2014). **2** Papel especialmente preparado con goma vegetal (arábiga o tragacanto) cuya función es traspasar imágenes dibujadas a mano a la piedra litográfica. Este procedimiento se conoce como reporte: "dibujo por medios litográficos sobre papeles específicos, también denominados autográficos y su transferencia a la piedra o la plancha metálica litográfica. El dibujo sobre este papel, en el caso de la impresión directa, se realiza en el mismo sentido en que se desea la imagen de la estampa final, pues el diseño quedará invertido al traspasarse a la matriz". En: LÓPEZ DE PARIZA, Josan. *Manual de litografía artística*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006, p. 150. **3** Los dos grabados se inscriben en el movimiento ruptural respecto a la neo figuración que busca distanciarse de la representación, trabajando con hechos directos de la vida contextual (BRUGNOLI, Francisco. Entrevista personal).

BIBLIOGRAFÍA GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre Arte en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2007 • GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. *Chile, arte actual*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988 • MOSQUERA, Gerardo. *Copiar el Edén. Arte Reciente en Chile*. Santiago de Chile, Ediciones y Publicaciones Puro Chile, 2007.

ERRÁZURIZ
Virginia

Santiago (Chile), 1941

28 DE NOVIEMBRE DE 1979. DIARIO DE UN DÍA

1979 (2011) • Arte objetual, croquera original con dibujos, collages y copia facsimilar exhibidas sobre atril • Croquera 21 × 16 cm; Atril 161 × 45,5 × 75 cm

INVENTARIO 780 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Archivos* **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 2010 **INSCRIPCIONES** Agradecimientos: Ingrid Valverdu, Andrés Durán (posproducción y producción) y Pablo Contreras B (Diseño y producción atril) 1/3 "28/Noviembre/1979 (incluye su firma) Santiago. Julio 2011 [en croqueras facsímil] **EXPOSICIONES** *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



28 de noviembre de 1979 es una pieza que, sin una pretensión teórica a la condición formal de la producción artística, instaura nuevos procedimientos dentro de las estrategias de arte contemporáneo en nuestro país. En esta obra, no hay una inversión por un lenguaje recientemente arribado desde textos fundamentales –de tendencia posestructuralista o neo marxista– para la producción de la década del 80 y actual, sino más bien, sigue una tradición más cercana a las discusiones respecto al devenir de la obra de arte en América Latina. La potencia de las lecturas de Décio Pignatari[1], así como las discusiones y clases vividas durante la década del 60 y el gobierno de Salvador Allende, derivan a estos montajes. Virginia Errázuriz señala que "el arte solo logra rearticular los lenguajes en la medida que pone en crisis los códigos, ahí está la originalidad"[2]. Si bien lo anterior es cierto, su potencial no solo se despliega desde el código en tanto lenguaje sino, tal vez, en tanto experiencia del diario vivir.

Virginia Errázuriz Guilisasti ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1961, siendo estudiante de grandes profesores como José Balmes, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati. Aunque ninguno de ellos marcó una impronta en su producción, fue en la clase de Bonati donde conoció una formación técnica más experimental, principalmente a partir de cursos que se inclinaron por una matriz reflexiva destacando los trabajos sobre la búsqueda de materiales novedosos.

Previo al golpe militar fue ayudante y, posteriormente, profesora del recientemente fundado Departamento de Artes Gráficas. Además, desde 1972 ocupó el cargo de Sub-Comisaria del Instituto de Arte Latinoamericano, apareciendo en 1973 como relacionadora pública de la misma institución[3]; función que ocupó también en ese proyecto inconcluso que fue el Museo de Arte Latinoamericano. Tras ser exonerada de la Universidad de Chile, fue participante y fundadora del Taller de Artes Visuales (TAV) desde 1974, y de la mítica Galería Bellavista (espacio destinado a la venta de grabados a muy bajo precio, además de la organización de coloquios y mesas de discusión). Su labor como docente es una de las labores que más le caracterizan desde la Universidad de Chile, pasando por el TAV hasta, actualmente, la Universidad Arcis.

Su obra se define por un trabajo constante de la aprehensión de una experiencia vivida. Un discurso abierto cuyas operaciones provenientes del dibujo y el grabado, emergen junto al problema de la serialización gráfica y la rearticulación de los lenguajes establecidos; que en *28 de noviembre de 1979*, están absolutamente presentes.

Siguiendo una de las designaciones de lo que es una obra gráfica, "denominaremos (...) al producto artístico que responda a dos métodos, ya sea de manera independiente o en su confluencia: una cualidad técnica en la obra que conlleva un procedimiento de impresión derivado de la industria, como la serigrafía, la fotocopia o el *offset*, entre otros; y un tratamiento plástico donde se interrelacionan los diversos recursos expresivos, como el grabado, la fotografía, el dibujo, el texto e incluso la pintura. Estas características permiten a la gráfica sobrepasar las limitaciones de formato y la serialización del grabado tradicional a la vez que promueven la mixtura de técnicas para su realización; siendo su característica principal la integración de diversos problemas materiales, técnicos y discursivos, y por ende, de corte experimental" (Baeza y Parra, 2012, p. 20). Es así como su técnica de montaje, que supone o no –por ejemplo– al collage como procedimiento en algunas páginas, es en general el desarrollo de una obra que replantea el concepto clásico de composición, proponiendo algo nuevo para el contexto.

La obra está conformada por dos piezas: un atril diseñado especialmente para contener el cuaderno de dibujo que ha intervenido la artista con fotografías, recortes, dibujos, anotaciones, papeles rescatados de la prensa, y una serie de elementos que pudieran representar su cotidianeidad durante ese día elegido. La copia facsimilar (de las que sabemos son tres, por las anotaciones en el propio cuaderno) está amarrada al atril por un cordón de alambre, de manera que el espectador pueda manipular el diario sin sacarlo del soporte donde ha sido dejado por la artista. Cada uno de los elementos elabora un montaje sumamente cuidado, no solo por una relación finamente elaborada entre el atril y el cuaderno, sino por los mismos elementos que conforman el diario: pequeñas imágenes, fotografías y anotaciones que son dispuestas sobre cada página, componiendo collages de gran valor gráfico y técnico; ninguna de ellas encontrándose descompensada en sus valores de ejecución.

El TAV[4], llamado inicialmente Taller Bellavista, funcionó mediante una donación del Comité de Cooperación para la Paz en Chile, organismo perteneciente a la iglesia cristiana. Su propuesta artística no era, en general, obras colectivas. Por el contrario, reforzaban la producción individual tratando de poner en evidencia las subjetividades particulares que conforman las obras, exponiendo de una manera espontánea los contratiempos provocados en el clima dictatorial. Es más, la condición de los propios miembros del taller era de exonerados políticos de las universidades y, por lo tanto, el cariz crítico de la obra cruzaba la producción de estos artífices.

E

El trabajo realizado por el TAV era voluntario. Sus resultados como obra eran trabajos clandestinos, posibles de exhibir en sindicatos o en iglesias. Tales muestras eran en realidad actos, no duraban más de diez días. "Actos de habla", si se quiere, donde por unas horas declamaban y ponían en circulación sus obras. Como en el sindicato de Goodyear, que si bien apoyó varias iniciativas, resultaron escasos sus registros efectivos, quedando solo en la memoria de algunos de los involucrados.

Desde la década del 60 que los trabajos de Errázuriz se han centrado en el grabado, collage y composiciones gráficas, en el amplio sentido material que permiten pensar dichas disciplinas. Con la infraestructura colectiva que significó el TAV, se pudieron realizar este tipo de obras de manera regular, es decir, como ejercicios diarios donde el desarrollo del collage se hizo un patrón distintivo de las obras promovidas y sacadas del taller. Para ello, se incorporaron mecanismos técnicos como la fotocopiadora, conceptualizando su importancia en razón de su reproductibilidad.

28 de noviembre de 1979 es una obra que se realizó en el marco de ejercicios elaborados por el TAV en relación con los crímenes acontecidos en dictadura, centrándose fundamentalmente en los detenidos desaparecidos. Sin derivar la propuesta a un ejercicio contenidista o de propaganda (lo cual era absolutamente imposible para el período), la artista elige realizar una obra que retrate un día de su vida. Lo anterior, como un ejercicio para poner de manifiesto el tiempo determinado de un individuo, de subvertir el discurso respecto al tiempo tradicional y verterlo sobre un soporte material, en la evidencia constante del paso de un persona, donde lo único que no está presente es la persona misma.

Es así como, en un cuaderno fotocopiado de 21 × 16 cm, registra la rutina radical de una madre joven que tiene que cuidar a hijos pequeños, donde el tiempo para dedicarse a su propia producción es absolutamente inexistente. *28 de noviembre de 1979* dispone de una rearticulación del lenguaje para elaborar una obra que aprovecha las condiciones objetivas de su contexto para poner de manifiesto una condición de exclusión, relegamiento y repliegue de su labor, pero que, sin embargo, son claves en la potencia discursiva de una obra trascendente. MATÍAS ALLENDE



Detalle.

1 Décio Pignatari fue un poeta, ensayista y traductor brasileño al que se le afilió al movimiento concretista, junto a los hermanos Haroldo y Augusto de Campos. Importante para el despliegue de la teoría semiótica y lecturas vernáculas en América Latina. **2** Catálogo Razonado: Virginia Errázuriz [Microdocumental]. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2014. **3** Carmen Waugh deja el cargo de Relaciones Públicas por Virginia Errázuriz. **4** Una sociedad de Gustavo Poblete, Alfredo Cañete, Raúl Bustamante, Fernando Undurraga y Francisco Brugnoli.

BIBLIOGRAFÍA PIGNATARI, Décio. *Semiótica del arte y de la arquitectura*. Barcelona, Gili, 1983 • BAEZA, Felipe y PARRA José. Taller de Artes Visuales (TAV). Producción, difusión y reflexión sobre el grabado en Chile durante la Dictadura. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Volumen II. Por Felipe Baeza "et al". Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda • LOM Ediciones, 2012 • ERRÁZURIZ, Virginia. Calle y estéticas precarias. En: SANFUENTES, Francisco (ed.). *Estéticas de la intemperie: Lecturas y acción en el espacio público*. Santiago de Chile, Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009 • GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre Arte en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2007.

ESCÁMEZ
Julio

Antihuala (Chile), 1925 –
Heredia (Costa Rica), 2015

MAESTRO Y OFICIAL

Sin data • Grabado, litografía sobre papel bond • 47,5 × 33,5 cm / 48,8 × 34,9 cm

INVENTARIO 2325

E



Julio Escámez nació en 1925 en la localidad de Antihuala, en la provincia chilena de Arauco. Su primera formación artística la recibió de Adolfo Berchenko en la Academia Libre de Bellas Artes de Concepción. En la misma ciudad fue convocado por Gregorio de la Fuente para ayudarlo en la ejecución del mural de la Estación de Ferrocarriles, entre 1943 y 1946; un hito fundamental en la historia de la pintura mural en Chile. Continuará luego su formación en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, lugares en donde se integra al Taller de Grabado de Marco Bontá y a la clase de Pintura Mural de Laureano Guevara. Desde entonces los principales formatos de su obra serán el dibujo, la pintura de caballete, la pintura mural y el grabado; litografía y xilografía, principalmente.

A inicios de los 50 realiza un viaje por Perú y Bolivia, donde se afianza su ideología latinoamericanista. En 1954 conoce a Diego Rivera durante su visita a Chile y en 1955 obtiene una beca para perfeccionarse en la práctica de la pintura mural en la ciudad italiana de Florencia. Su estadía se alargaría hasta 1957, tiempo en que cursó estudios en Alemania, Austria y Rusia. Más adelante visitará China, Japón y la India, entre otros países. En Chile fue profesor del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción y ejecutó importantes murales en varias ciudades. Tras el golpe de Estado de 1973, se exilió en Costa Rica, donde realizó clases en la Universidad de Heredia.

La historiografía y la crítica suele clasificar a Escámez bajo la idea del realismo, entendido como realismo "social" o "comprometido" –con fuerte influencia del Muralismo mexicano–, una corriente en la que este artista se lo reconoce como uno de sus principales cultores en Chile, junto con Carlos Hermosilla, José Venturelli, Pedro Lobos y Carlos Faz, entre otros[1]. Cabe destacar que a través de los murales, principalmente, este "realismo" se continuó con variaciones que dan cuenta de nuevas influencias en el trabajo de las brigadas muralistas hacia fines de los 60 e inicios de los 70. A Escámez se le atribuye un importante rol en este proceso, pues durante la campaña presidencial de Salvador Allende en 1964 habría inaugurado este tipo de muralismo urbano y popular[2].

El grabado *Maestro y oficial* no se encuentra firmado ni sabemos el modo en que ingresó a la Colección del MAC, pero una inscripción y una etiqueta al reverso consignan su autoría. Se trata probablemente de una obra temprana, realizada alrededor de 1950, durante –o poco después– de su formación como grabador en el Taller de Bontá, antes de alcanzar su estilo figurativo más característico. La falta de firma y el estrecho margen podrían indicar que se trata de una prueba de estado.

En el grabado nos muestra un hombre adulto, el maestro, quien de espaldas maneja un combo y un cincel. No se alcanza a distinguir sobre qué ejercen su fuerza si bien se notan las fuertes manos. A su lado, un niño descalzo de no más de diez años, el oficial[3], le sostiene lo que parece un pedazo de madera, mientras se mantiene pendiente de la actividad que realiza el adulto. Como no vemos en detalle el material sobre el que operan maestro y oficial resulta difícil definir de qué clase de taller se trata. Tal vez están partiendo el tronco de un árbol, sea para obras de albañilería o para el trabajo de un escultor. Como sea, cabe recordar que la reflexión en torno al trabajo artesanal, sus tradiciones y su valor, tenían particular relevancia en un marco histórico en que el estatuto del artista en la sociedad moderna estaba en discusión, como lo demuestra la formación de la Escuela de Artes Aplicadas en paralelo a la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Chile, y toda una serie de otros eventos e instituciones que entonces se formaron, como la creación de la Escuela de Canteros o la realización de Salones de Artes Aplicadas. CLAUDIO GUERRERO

1 Un artículo de inicios de los 60 relaciona directamente el surgimiento de este tipo de realismo en Chile con el desarrollo de las luchas sociales, haciendo coincidir su aparición con el triunfo del Frente Popular en las elecciones presidenciales de 1938 (Loyola, 1961, p. 13). **2** Así lo afirman Gaspar Galaz y Milan Ivelic en su libro *Chile, arte actual*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 91. **3** Llama la atención la corta edad del niño, pues en el ámbito de los oficios, se le suele llamar oficial a un aprendiz avanzado, alguien que le restaría poco para ser maestro.

BIBLIOGRAFÍA LOYOLA, Osvaldo. Las actuales tendencia realistas en la pintura chilena. En: *Revista de Arte* (15): 13. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1961 • LIHN, Enrique. Rigor natural en el arte de Julio Escámez. En: *Revista de Arte* (1): 6–8. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955.

ESCÁMEZ
Julio

Antihuala (Chile), 1925 –
Heredia (Costa Rica), 2015

DOMINGO

1964 • Óleo sobre tela • 73 x 60 cm

INVENTARIO 1075654–5 / 020301001005571 **FORMA DE INGRESO** Donado a la Universidad de Chile por el Frente de Acción Popular (FRAP) en 1964 **INSCRIPCIONES** 1964. Escamez [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile*, Edificio España, Santiago de Chile, 1964.



La pintura de Escámez que lleva por título *Domingo* fue donada al MAC, precisamente, a partir de la *Exposición Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile*, realizada en el edificio España de Santiago en 1964, como un apoyo a la candidatura presidencial de Salvador Allende junto al Frente de Acción Popular de aquel año[1]. Se trata de una donación muy importante, tanto por su cantidad, más de 100 obras, como por su calidad y diversidad, pues en ella nos encontramos a diversos artistas chilenos (desde Roberto Matta a Violeta Parra) y extranjeros (desde Oswaldo Guayasamín a Fernando de Szyszlo).

La pintura nos muestra en un plano muy comprimido el fragmento de una plaza o paseo público en un día domingo. La figura más cercana a nosotros es un perro que estira su cabeza hacia arriba para rascarse el cuello. Avanzando en diagonal hacia fondo del cuadro, tras un arbusto, se ubica una banca doble en la que por ambos lados descansan personas, a las que se suman otras de pie. Lo que vemos es solo un pequeño fragmento, pero la cantidad de gente apretada parece indicarnos que el resto de la plaza o paseo se encuentra igual de lleno. En el lado de la banca que da hacia nosotros, está sentada una mujer morena con la mirada perdida hacia el frente, que vistiendo vivos colores, lleva el pelo suelto hacia atrás y sostiene un laúd o mandolina en su falda. Ella, como casi todo el resto de los personajes, se encuentra vestida "de domingo". A su lado, un anciano algo desgarbado la mira oblicuamente. De la otra cara de la banca sobresalen tres cabezas, probablemente dos hombres de pelo corto –al menos uno con chaqueta y notoriamente peinado– y una mujer con una trenza "María", que incluye alguna clase de adornos o peinetas.

El horizonte elevado, el apretado espacio (que de todos modos resulta convincente con las diagonales de la banca y el armazón de las máscaras), la proliferación de detalles y el carácter típico de la anécdota –una popular plaza en domingo– son todas características que sitúan a esta pintura en la tradición de la escena de costumbres, que en el siglo XX se ve revitalizada por el movimiento muralista latinoamericano y diversas corrientes realistas (en las que, como ya lo reseñamos, solía incluirse a Escámez). Hacia la década del 60, de hecho, el realismo y el rescate de las costumbres populares habían adquirido un tinte ético y político del que esta obra también parece participar, sobre todo si tomamos en cuenta la biografía del artista y la donación de esta pintura en el marco de su participación en una actividad de apoyo a la campaña presidencial del socialista Salvador Allende. CLAUDIO GUERRERO

---

1 Obras donadas a partir de la *Exposición de Solidaridad con el Pueblo de Chile*, 1964. En: Subfondo Correspondencia, caja 07, carpeta COR 1964.8. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). La aparición de una obra de Escámez titulada *Domingo* en esta lista y la fecha que esta pintura lleva inscrita (1964) junto a la firma, parecieran indicar con certidumbre tanto la data como el modo de ingreso de esta obra a la Colección; una comparación estilística con otras obras datadas del autor también apoya esta atribución. Sin embargo, cabe destacar que en el primer inventario de la Colección del MAC, realizado a inicios de 1953, se consigna un óleo también titulado *Domingo*, del mismo autor. Inventario del Museo de Arte Contemporáneo hasta 1952, 16 de abril de 1953. En: Subfondo Colección, Serie Inventarios, caja I.01, carpeta Inventarios 1952–1953.1/1. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

BIBLIOGRAFÍA LIHN, Enrique. Rigor natural en el arte de Julio Escámez. *Revista de Arte* (1): 6–8. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955 • LOYOLA, Osvaldo. Las actuales tendencia realistas en la pintura chilena. *Revista de Arte* (15): 13. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1961 • Catálogo *Exposición Internacional de Solidaridad con el pueblo de Chile*. Santiago de Chile, Comando de Escritores y Artistas de Izquierda de Chile, 1964.

ESPINOSA
Medardo

Santiago (Chile), 1918

QUIJOTE Y SANCHO

Sin data • Grabado, linóleo sobre papel hilado de 90 g • 30,2 × 22 cm / 40,5 × 29,9 cm

INVENTARIO 6389 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1964 **INSCRIPCIONES** Quijote y Sancho (linóleo) [ángulo inferior izquierdo], Medardo Espinosa C. [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile*, Edificio España, Santiago de Chile, 1964.



Medardo Espinosa comenzó su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile con maestros como Pablo Burchard e Israel Roa, obteniendo luego el título de Profesor de Estado en Artes Plásticas. Sin embargo, el momento más importante de su formación comienza con su traslado en 1947 a Valparaíso, donde ingresa al Taller de Grabado que Carlos Hermosilla había fundado en 1940 en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Constituye así uno de los fundadores del grupo conocido como "Los Grabadores de Viña del Mar" o "Grupo de Grabadores de Viña del Mar", liderado por Hermosilla y cuya formación constituye un hito pionero en la historia del grabado moderno en Chile.

Espinosa es uno de los más representativos e importantes de los integrantes del grupo. Su inclusión, junto a Hermosilla, en el envío a chileno a la *Primera Bienal de São Paulo*, en 1951, y a la *Segunda Bienal Interamericana de México*, en 1960, constituye una prueba del temprano reconocimiento que alcanzó. Por esos años cosechó también varias distinciones en los Salones de Viña del Mar.

La mayor parte de su obra está constituida por xilografías y xilografías al linóleo (o linografías), en blanco y negro y realizadas en formato vertical. El *Quijote y Sancho* que se guarda en la Colección del MAC resulta representativo de este conjunto de características, además de mostrar la maestría técnica alcanzada por Espinosa.

El grabado nos muestra en primer plano y semiperfil a los rostros de don Quijote y Sancho Panza, legendarios personajes de ficción creados por Miguel de Cervantes. Para construir el rostro de estos seres de ficción, Espinosa parece haber recurrido a la caricatura y a la fisiognómica, antigua tradición intelectual que atribuye una estricta correlación entre rostro y carácter. Esta tradición posee vinculaciones históricas con las bellas artes y el grabado. Cabe recordar que, desde el Renacimiento en adelante, varios artistas recurrieron a la fisignómica de diversos modos, así como también los juicios al respecto de Leonardo o, más cercanos a nosotros, el influyente método de representación de las pasiones de Charles Le Brun. Además, fue a través del grabado que se ilustraron los tratados que difundieron la fisiognómica a través del tiempo.

Don Quijote y Sancho han sido reconocidos como arquetipos opuestos de la naturaleza humana y, en tal sentido, el grabado de Espinosa los muestra enfrentados en sus rasgos y configuración formal. El Quijote, idealista, imaginativo y gran lector, es representado a través de un rostro en extremo alargado, en el que predomina el sentido vertical a tal punto que sus enormes ojos también apuntan hacia arriba. Se destacan por su fineza los labios, el bigote, la nariz y la forma de las orejas. La forma ovalada de su rostro se vuelve inusualmente voluminosa en su frente, como otro refuerzo visual del carácter mental y elevado de esta figura. En tanto, Sancho, pragmático y prosaico, se representa también con un rostro ovalado, pero uno que tiende a la horizontalidad, como una bola achatada. Sus voluminosas cejas unidas que cierran una frente diminuta, sus ojos adormilados, sus grandes orejas, su nariz ancha y chata, las greñas que forman su bigote, su enorme boca cerrada por gruesos labios, todo en él tiende a lo horizontal, a lo tosco y lo desaliñado. Todo el peso y el volumen de su cabeza parecen concentrarse en la parte baja, en la boca y en las abultadas mejillas, como signo de quien tiende a lo terrenal y lo sensual.

Debe destacarse la maestría técnica de Espinosa, quien a través de precisas incisiones en el linóleo muestra una fina capacidad de dibujo, tanto al perfilar las figuras como al realizar tramas a través de una notación muy regular. Esta notación produce modulaciones que nos llevan desde el blanco –que marca ciertos brillos y el fondo– hasta zonas de negro absoluto, sin perder continuidad formal ni mermar lo convincente de la figuración.

Desconocemos la fecha exacta de la producción de *Quijote y Sancho*, pero parece haber sido realizada poco antes de donarse a la colección[1] como parte de un conjunto de más de cien obras de artistas nacionales y extranjeros que se exhibieron en la *Exposición Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile*, realizada en el edificio España de Santiago en 1964, como apoyo a la candidatura presidencial de Salvador Allende junto al Frente de Acción Popular. CLAUDIO GUERRERO

1 En una crítica en prensa, Alfonso Larrahona refiere en 1990 a una "nueva versión" de su "Quijote" realizado en madera en 1963. Es bastante probable que Espinosa haya trabajado el tema en varias obras durante ese período. Véase: LARRAHONA, Alfonso. Grabados y dibujos de Medardo Espinosa Castro. *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, Chile, 27 de abril de 1990.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo *Exposición Internacional de Solidaridad con el pueblo de Chile*. Santiago de Chile, Comando de Escritores y Artistas de Izquierda de Chile, 1964 • MADRID, Alberto. *La línea de la memoria*. Valparaíso, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, 1995 • RODRÍGUEZ, Eugenio. *Dos grabadores: Medardo Espinosa - René Quevedo*. Valparaíso, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, 2001.

ESPINOZA DUEÑAS Francisco

Lima (Perú), 1926

SIN TÍTULO

1959 • Grabado, litografía • 61 × 42,6 cm / 64,9 × 45,4 cm

INVENTARIO 2322 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1962 **INSCRIPCIONES** Espinoza D. 1959 [ángulo inferior izquierdo], 1/2 [ángulo inferior derecho]

E



Francisco Espinoza Dueñas es un pintor, grabador y ceramista peruano. Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Perú, de donde egresó en 1953 con la Medalla de Honor (ya en 1952 le habían concedido el Premio Mejía Baca). En 1955 obtuvo el Primer Premio Nacional de Pintura y ganó una beca del Instituto de Cultura Hispánica para completar estudios en España. Allá estudió pintura al fresco en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y grabado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas donde le conceden el Primer Premio en Litografía en 1957. El mismo año prolongó su estadía europea con la beca que le otorgó el gobierno francés. En 1958 gana el Primer Premio en Litografía de la Escuela de Bellas Artes de París, distinción que le permite desempeñarse como asistente del Taller de Grabado de la misma institución.

Vivió en Cuba entre 1965 y 1968, lapso durante el cual dirigió el Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Cubanacán. De vuelta en Europa estudia cerámica en la Escuela de Sevres, destacando con una producción de piezas picto-escultóricas. En 1977 dirigió un Taller de Grabado en la Galería Foro de Madrid al que asistieron los artistas José Duarte, Paco Álvarez, María Viedma y Pierre Gauthier.

Durante una prolongada visita a Lima en 1983 diseñó y realizó un mosaico en la Vía Expresa colindante con otro de autoría de Fernando de Szyszlo. Ninguno existe en la actualidad.

A fines de la década del 80 trabajó en los Estados Unidos, donde realizó obra mural y dirigió los talleres experimentales que lo han consagrado como un maestro. Se radicó durante muchos años en la ciudad de Burgos y actualmente vive en Sevilla.

Ha realizado exposiciones individuales en Perú, Chile (Santiago, 1953), Argentina (Buenos Aires, 1955 y 1959), Bolivia (La Paz, 1953), España (Madrid, 1956) y Francia (París, 1959). Participó en la *Exposición de Arte Latinoamericano* efectuada en el Museo de Arte Moderno de París (1962) y en la *Exposición de Arte Contemporáneo del Perú*, realizada en Montevideo, Uruguay (1963). Estuvo representado con su obra en la exposición de homenaje a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, realizada en el Palacio de Osambela en 1999.

Obtuvo menciones honrosas en las bienales de México y *VI de São Paulo*, a la que asistió como grabador.

A fines de 2011 se realizó una gran exposición retrospectiva de su obra pictórica y cerámica en el Museo Provincial de Huelva, España.

Eduardo Moll nos cuenta que Espinoza Dueñas empezó a ejercitarse en el grabado a partir de su residencia en Europa pues, tal como le sucedió a él mismo, el equipamiento para imprimir litografías y metales en Lima era prácticamente inexistente. Hasta ese momento, nuestro artista se había consagrado como un virtuoso y prolífico pintor local de éxito.

En agosto de 1957, el propio Moll publicó en el diario limeño *La Crónica*, un comentario sobre la pintura de Espinoza Dueñas expuesta en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, a partir del catálogo que el propio artista le envió: "Las composiciones en sus lienzos demuestran cierta hosquedad y un sensible expresionismo racional, en el que se agolpan concepciones de Picasso, Tamayo y Guayasamín. Figuras en constante tensión, restos acongojados y abrasados por contrastes frío-candentes, son las características más saltantes en las creaciones del inquieto y sapiente pintor".

Vemos que las apreciaciones sobre su producción pictórica española –la hosquedad y el cromatismo austero y contrastado– así como un cierto esquematismo se pueden aplicar a sus primeros grabados, como sucede con la litografía que nos ocupa: en esta pieza vemos a un personaje inmerso en una atmósfera rasposa definida por la confluencia de un frío azul cerúleo y tonalidades rojizas, cuyo estado de alarma o desasosiego queda expresado a través de los ojos y los brazos alzados. Pero su anatomía es tan sumaria que no estamos totalmente seguros de que esas líneas sean sus brazos y menos que esas dos manchas circulares y equidistantes inscritas en su torso representen sus senos. Este personaje solitario y gesticulante, que parece confinado, dada su estatura en relación a las dimensiones de la "mancha", es el motivo recurrente de las estampas del primer período de este autor, tal como lo corroboran las tres litografías que conserva el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos, todas firmadas en París en 1958. MANUEL MUNIVE

BIBLIOGRAFÍA ACHA, Juan. *Enciclopedia del arte en América*. Tomo I. Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1969 • GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1979 • LAVARELLO VARGAS, Gabriela. *Artistas plásticos en el Perú. Siglo XVI–XX*. Lima, Editorial Pacasmayo, 2009 • MOLL, Eduardo. Triunfa en España. *La Crónica*, Lima, Perú, 17 de marzo de 1957 • NÚÑEZ URETA, Teodoro. *Pintura contemporánea. Segunda parte 1920–1960*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1976 • TELLO GARUST, Guillermo. *Pinturas y pintores del Perú*. Lima, Ediciones Pro-Arte, 1997 • UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel. *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima, Editorial Universitaria, 1970.

FAJARDO
Julio

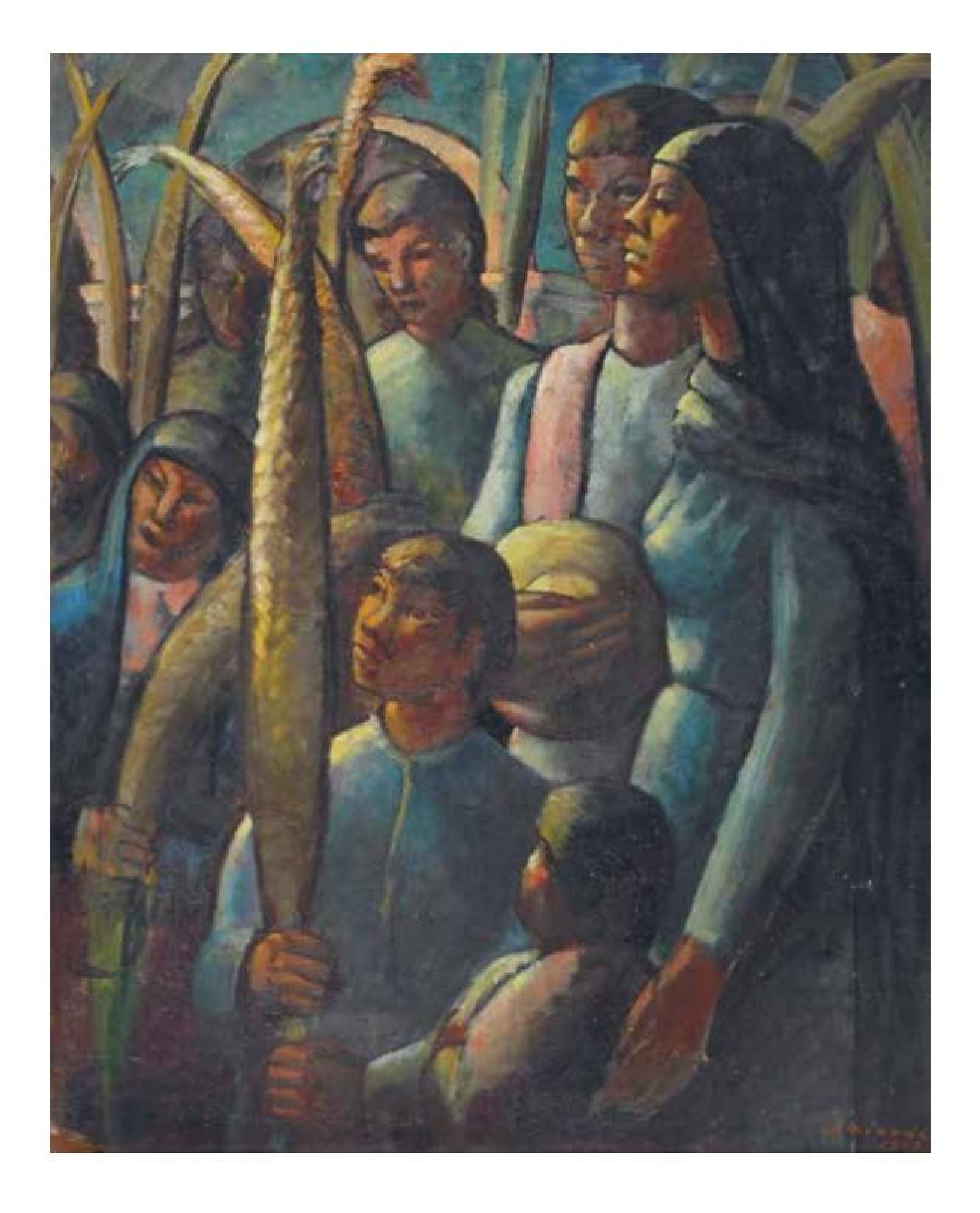
Honda (Colombia), 1910 –
Ibagué (Colombia), 1979

DOMINGO DE RAMOS

1949 • Óleo sobre madera • 89 × 71 cm

INVENTARIO 1075515–8 / 020301001005889 **INSCRIPCIONES** Fajardo 1949 [ángulo inferior derecho]

F



La obra *Domingo de Ramos* del artista colombiano Julio Fajardo Rubio, es un óleo sobre madera, vinculada tanto a las tendencias modernas latinoamericanas que buscaron definir una cultura independiente a partir de lo local, así como a las redes continentales que creó el muralismo y sus diferentes escuelas entre los años 30 y 40. Estas décadas estuvieron dominadas en las artes visuales colombianas por las tendencias nacionalistas y de carácter social que buscaban encontrar una identidad propia. Varios artistas desarrollan un interés por los sectores populares y el mundo indígena como una forma de expresar una identidad nacional en las artes. Además, algunos se verían influenciados directamente por el muralismo mexicano, ya sea por haber conocido a sus mayores exponentes en México o a través de colaboraciones en otros países latinoamericanos. Artistas de la generación de finales de los años 20 y 30 se vincularon a lo que fue conocido como "el llamado de la tierra", que giró en torno a la creación de un lenguaje plástico auténtico, de carácter nacionalista, basado en mitologías e iconografías indígenas colombianas. Estos artistas son conocidos popularmente como la generación de los "Ba-

chués", aun cuando la denominación haga referencia específicamente a una escultura de Rómulo Rozo de 1925 y no a un grupo conformado explícitamente por los artistas en cuestión.

Fajardo había estudiado pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Bogotá antes de recibir en 1934 una beca para hacer estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Santiago junto a Laureano Guevara. Durante sus estudios en ese período, Fajardo gana el primer premio en Pintura al fresco del *Salón oficial* de la Universidad de Chile en 1938 y realiza exposiciones en el Banco de Chile, además de murales como el del Hotel Crillón (*Motivo de cueca*, mural desaparecido, con figuras danzando una cueca acompañados por una guitarra), que fueron celebrados en la prensa por su "americanismo" y su nivel de factura. También trabaja en Buenos Aires antes de volver a Bogotá en 1940, donde en poco tiempo gana reconocimiento oficial (recibe la mención honorífica en pintura en el *II Salón de Artistas Nacionales de Colombia* en 1941, funda la Escuela de Bellas Artes del Conservatorio el Tolima en 1942 y gana el segundo premio en el *VII Salón de Artistas* en 1946, realiza murales públicos para la Alcaldía de Ibagué como *La guerra de los pijaos* y *La fundación de Ibagué*, de 1950, inspirado en los murales de Diego Rivera). Para entonces, la temática indigenista y campesina se había ido asentando en el campo artístico colombiano y durante esta época Fajardo pinta una serie de telas que enfatizan la identidad colombiana tomando como referente la relación del hombre con la tierra, identificando los colores y formas del uno con el otro.

Domingo de Ramos corresponde al período de los 40 en que Fajardo pinta telas de pequeño formato y realiza propuestas de murales con escenas de mercados, plazas, trabajo de carga y eventos religiosos influenciados por los parajes de su niñez junto al río Magdalena. En esta obra se muestra a un grupo apretado de hombres, mujeres con las cabezas veladas y niños de rasgos mulatos en un entorno oscuro demarcado por arcos de medio punto austeros. La composición se enfoca en una pareja joven y sus dos niños, cuyas miradas se encuentran dirigidas hacia una fuente de luz fuera del marco que ilumina sus rostros silenciosos y las palmas que sostienen solemnemente para la celebración religiosa. La sencillez de sus ropas campesinas y los pocos colores usados (celestes y rosados en las ropas, ocres en rostros, palmas y sombreros, verdes y magentas) replican la simplificación formal de sus cuerpos, reducidos a volúmenes geométricos robustos. Las pinceladas gruesas y ordenadas van construyendo las formas por medio de facetas y sangrados, evidenciado una relación estilística con Cézanne y Rivera. La pintura celebra la fe sencilla y profunda de una comunidad culturalmente diversa.

A partir de los años 50, el arte de contenidos sociales en Colombia se ve enfrentado a la influencia adquirida por los lenguajes más abstractos y el desarrollo de obras vinculadas a un modernismo internacional.

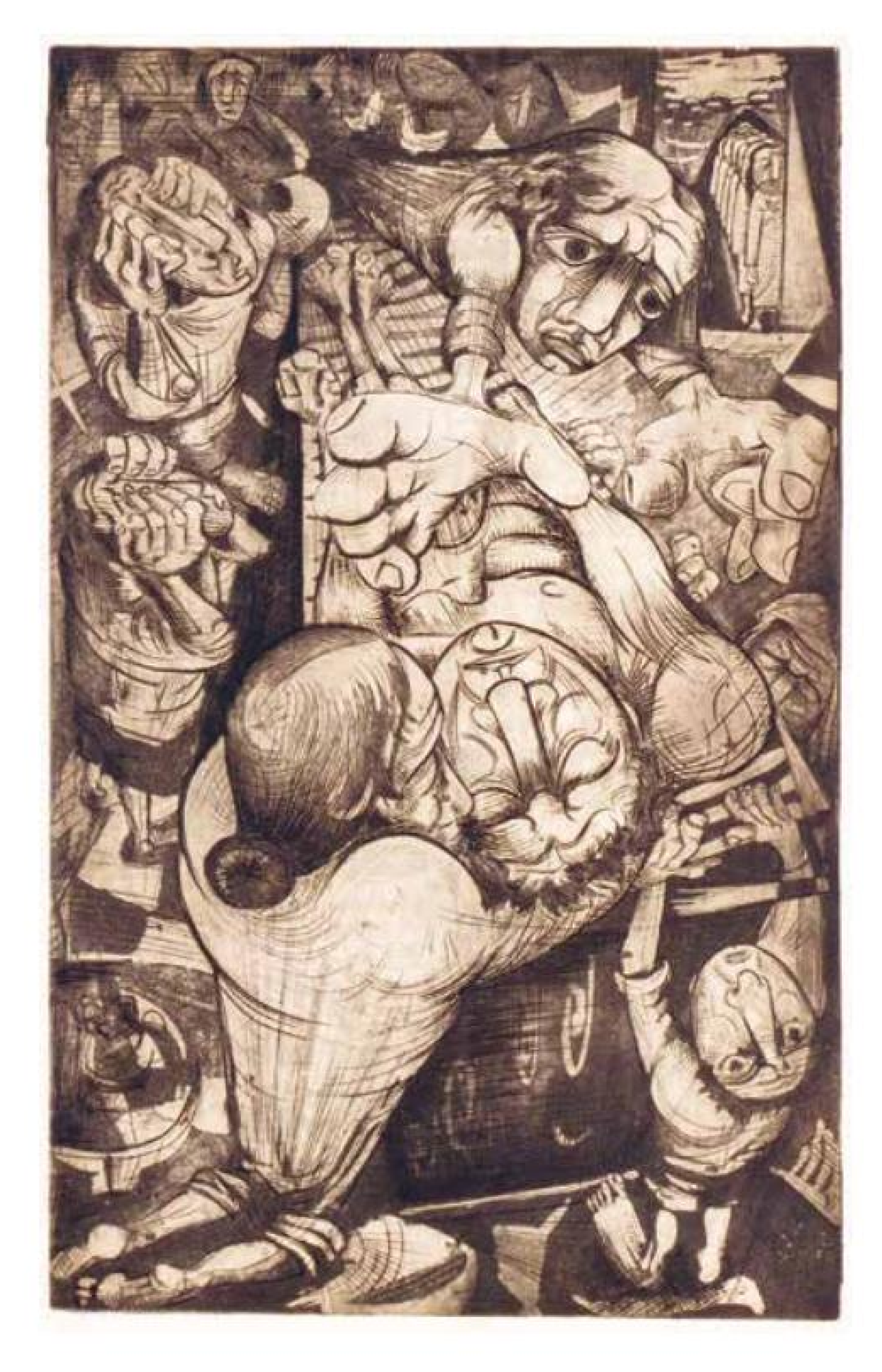
Con motivo de la celebración del 145° aniversario de la independencia de la República de Colombia, se realiza una exhibición colectiva de pintura colombiana en la Sala Universitaria de la Universidad Chile, en la que se incluye *Domingo de Ramos*. Pese al carácter variopinto de la muestra que incorporaba obras de chilenos que habían pasado por Colombia, así como grabados y fotografías más didácticas del país, las pinturas colombianas eran una muestra de los artistas más representativos de la Generación del 30, centrada en lo indígena y lo local (Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Guillermo Jaramillo, Ignacio Gómez Jaramillo, Julio Fajardo) y de una segunda Generación del 40 (muchos de ellos discípulos de los primeros), que manteniendo una preocupación social y política, empezaba a desarrollar lenguajes más abstractos, como es el caso de Gonzalo Ariza, Hernando Tejada, Marco Ospina, entre otros. Tal coherencia formal y temática fue posible, ya que las obras formaban parte de la colección reunida por el diplomático y poeta chileno Julio Barrenechea Pino, quien había sido embajador en Colombia entre 1945 y 1952, vinculándose como poeta a sus circuitos intelectuales y artísticos.

Pese a los cambios que ocurrirían en el campo del arte moderno colombiano, Julio Fajardo siguió trabajando en una variedad de medios en Ibagué. Sus esculturas reciben un segundo lugar en el *X Salón* de 1957 y el primer premio en el *XI Salón* de 1958. Hasta su muerte en 1979, Fajardo mantendría un interés constante por rescatar elementos típicos del paisaje social y las costumbres de los distintos pueblos que conforman Colombia. CARLA MACCHIAVELLO

BIBLIOGRAFÍA MEDINA, Álvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta.* Bogotá, Premios Nacionales de Cultura, Colcultura, 1995 • PADILLA, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana.* Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008 • LOZANO, David. *147 Maestros: exposición conmemorativa 120 años Escuela de Artes Plásticas.* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007 • LOPERA MOLANO, Ángela. *Hacia una reconstrucción de la memoria estética del Tolima: La obra del artista Julio Fajardo Rubio.* Memoria de título. Ibagué, Universidad de Ibagué, 2012.

FAZ
Carlos

Viña del Mar (Chile), 1931 –
Nueva Orleans (Estados Unidos), 1953



F

ENTIERRO

ca. 1953 • Grabado, calcografía (aguafuerte, aguatinta, buril) • 34,9 × 21,5 cm / 38,2 × 22,2 cm

INVENTARIO 1076376–2 / 020301001006287 **FORMA DE INGRESO** Donación de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana en 1954 **EXPOSICIONES** *III Bienal de São Paulo*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1955 • *Grabados de la Colección MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1985 • *Rescate. Retrospectiva de óleos y grabados de Carlos Faz*, Sala BHC, Santiago de Chile, 1981 • *Colección Grabado MAC: talleres, matrices y nuevas orientaciones*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2006.

Carlos Faz desde muy temprano presenta aptitudes artísticas e intelectuales, las que le llevan a exponer y alcanzar el tercer lugar, con solo 17 años, en un *Salón de Pintura Moderna* organizado en Viña del Mar. Al finalizar su educación secundaria ingresa a la carrera de arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, pero la abandona luego de un año para dedicarse a la pintura. Se inscribe así en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, donde es alumno de Teresa Vidal. En la misma escuela habría adquirido sus primeros conocimientos en la técnica del grabado en el importante Taller de Carlos Hermosilla[1], a quien también podemos asociar por cierta línea de "realismo social" en que ambos pueden inscribirse. Hacia 1946 y 1947 habría frecuentado la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en Santiago, en particular el Taller de Grabado, que entonces dirigía Francisco Parada[2].

En 1949 expone por primera vez en Santiago en la muestra *Tres pintores viñamarinos*, en la Sala del Pacífico, con lo que genera grandes expectativas sobre su carrera.

En 1951 exhibe en el Instituto Chileno Norteamericano, vende parte importante de las obras de la exposición y comienza a hacerse conocido en un público más amplio. Ese mismo año recibe una beca, gracias a la cual en 1952 llega a Nueva York y se inscribe en los talleres de la Universidad de Columbia. Pronto abandona aquella institución para integrarse al Atelier 17 del grabador británico William Hayter[3].

En Nueva York refuerza los ideales comunistas que ya había desarrollado en Chile. En este marco, maduran

también sus ideas sobre la necesidad de un arte comprometido con la realidad de las clases oprimidas y de los países latinoamericanos.

En 1953 realiza una exitosa exposición individual en la sede de la Unión Panamericana, en Washington[4]. Tras la exhibición obtiene una segunda beca de la Fundación Henry L. and Grace Doherty, que le lleva primero a México y luego a Europa. En México se relaciona con artistas del Muralismo tanto como con otros de generaciones más jóvenes. Murió en octubre de 1953, con 22 años, al intentar saltar desde el barco que lo llevaba a Europa hacia un muelle de Nueva Orleans, en un episodio que algunos han calificado como un trágico accidente y otros como un suicidio.

Entierro pertenece a un conjunto de grabados que fueron donados por la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana al Instituto de Extensión de Artes Plásticas, con el objeto de ser incluidos en el envío chileno a la *II Bienal de São Paulo* de 1953[5], los que por llegar fuera de plazo solo pudieron exhibirse en la siguiente versión de la bienal.

Curiosamente, dos copias del mismo grabado se expusieron en diferentes pabellones de la *III Bienal*. Una, en el pabellón chileno y, la otra, en el pabellón que por primera vez se reservó a la Unión Panamericana, que incluyó obras del mexicano José Luis Cuevas, del colombiano Alejandro Obregón, del cubano Hugo Consuegra y de los chilenos Roberto Matta y Carlos Faz, todos artistas que por diversas razones no habrían podido participar en las delegaciones de sus respectivos países, según reza el catálogo (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955, p. 255).

El grabado es una versión, con algunas diferencias, de una pintura del propio Faz titulada *Funeral* y fechada en 1952 (actualmente se conserva en una colección privada). En estricto rigor, este grabado nos representa un velorio popular de un varón descamisado que yace sobre una mesa o tarima. En primer plano, una mujer sostiene la cabeza del difunto y un niño extiende sus brazos para llegar al cuerpo, al igual que otra niña a la derecha de este último. La mujer y el niño llevan los pies descalzos y en la esquina inferior izquierda un brasero con una tetera constituyen toda la caracterización del interior en que nos encontramos. Desde el fondo de la escena, un personaje se abalanza sobre el difunto extendiendo sus manos hacia nosotros con un lamento que connota una muerte trágica. Otros personajes se llevan las manos al rostro y, más atrás, un triste músico toca una guitarra. Al fondo, la puerta abierta nos permite vislumbrar una fila de sujetos que esperan su turno para rendir honores al muerto y consolar a sus seres queridos.

La escena la vemos desde un agudo contrapicado que nos ubica sobre la cabeza del difunto y que es enfatizado a través de los violentos y dinámicos escorzos que recuerdan la obra del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros[6], tal como el énfasis en el tamaño y expresividad de rostros recuerdan a la tradición del expresionismo retomada por las diversas versiones del "realismo social" latinoamericano. El dramatismo evoca también al *Guernica* de Picasso.

Este grabado revela la destreza formal y técnica que había alcanzado Faz. Para comprender una imagen como esta, sin embargo, aun queda mucho por investigar sobre los últimos meses que este artista vivió en Estados Unidos y México, así como las pinturas y los múltiples grabados, en particular, que nos quedan de ese período. CLAUDIO GUERRERO

---

1 Así lo consigna Alberto Madrid en su libro *La línea de la memoria* (1995). **2** LANDAURO, Antonio. Poesía en blanco y negro. *Alas y Raíces*, (4): 9–20, 2002. **3** A William Hayter se lo considera uno de los más importantes grabadores del siglo XX. A través de su Atelier 17, que estableció primero en París y luego trasladó a Nueva York durante la II Guerra Mundial, propició una profunda renovación en las técnicas y formas del grabado, así como en sus métodos de enseñanza. **4** Este organismo internacional fue creado en 1910 y reemplazado en 1948 por la Organización de Estados Americanos (OEA). Sin embargo, el nombre de Unión Panamericana continúa apareciendo en diversos documentos varios años después. **5** Esta información se consigna en un breve artículo de Luis Oyarzún, quien entonces ejercía como secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas de la Universidad de Chile, de la que luego llegaría a ser decano y director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Véase: CARLOS FAZ (1931–1953). *La Nación*, Santiago, Chile, 7 de octubre de 1953. También fue reproducido en: OYARZÚN, Luis. *Taken for a ride. Escritura de paso*. Santiago de Chile, RIL • Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional, 2006, p. 222. Por su parte, el archivo del MAC posee una carta del mismo Oyarzún en que refrenda esta versión (Carta de Luis Oyarzún a Marco Bontá, 12 de abril de 1954. En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD1 A-F, FAZ.01. FAIMAC). **6** En su carta a Carmen Silva del 3 de diciembre de 1992, Faz afirma: "Me encantaría poder trabajar con Siqueiros. [...] Estuve viendo un diario de los pintores mexicanos muy peleador y antiyanqui, y salen todos los trabajos en la ciudad universitaria en construcción" (Silva, 1952). Cabe notar los violentos escorzos utilizados por Siqueiros en aquellos murales integrados a la arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *III Bienal de São Paulo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955 • LIHN, Enrique. Reencuentro con Carlos Faz. *Revista de Arte* (2): 2–4, 39. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955. También reproducido en: LIHN, Enrique. *Textos de arte* (edición de Adriana Valdés y Ana María Risco). Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008 • SILVA, Carmen. *Correspondencias*. Santiago de Chile, Infoarte, 2001 • Catálogo exposición *Carlos Faz. Retrospectiva*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013 • LABARCA, Catalina y ROA, Carola (eds.). *Carlos Faz*. Santiago de Chile, Plaza Pública, 2013.

FELGUÉREZ
Manuel

Zacatecas (México), 1929

ESCENARIO

2010 • Grabado, heliograbado • 39,1 × 52,8 cm / 67,2 × 82,3 cm

INVENTARIO 754 **PROCEDENCIA** Forma parte de la carpeta *Estampas, Independencia y Revolución* **FORMA DE INGRESO** Donación del Gobierno de México en 2011 **INSCRIPCIONES** 12/40 [ángulo inferior izquierdo], Felguérez 10 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Estampas, Independencia y Revolución*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.

F



El reconocido artista mexicano Manuel Felguérez ha trabajado ininterrumpidamente durante 50 años[1]. A lo largo de su notable trayectoria, siempre ha privilegiado el lenguaje abstracto en distintos soportes como pinturas, esculturas, murales, grabados y escenografías, donde se vislumbra su enorme interés por los materiales como hierro, maquinaria industrial, aluminio y latón. Un hecho que determinaría su formación es la investigación teórico-plástica *Espacio Múltiple*, donde declararía su fidelidad absoluta a la geometría y a la utilización de elementos de diseño sencillos y reducidos en cantidad, para investigar su funcionamiento y coherencia. Empleando también un incipiente sistema de cómputo, el pintor amplió sus posibilidades técnicas, en tanto la selección de diseños y la manera de insertarlos dentro de sus obras.

Cuando varios artistas de su generación decidieron oponerse al realismo nacionalista prevaleciente en el arte mexicano, el artista nacido en Zacatecas no dudó en adherirse. Este grupo de jóvenes artistas, mejor conocidos como La Ruptura, comenzó a organizar varias exposiciones donde privilegiaron la representación no

figurativa. Aun más radical, Felguérez llevó incluso más lejos los esquemas geométricos que mezcló con una evidente lectura del expresionismo abstracto, el cual dejaría una huella indeleble en su producción de años subsecuentes, donde también hizo una síntesis visual con la interacción entre planos rígidos, formas orgánicas y una gama colorística reducida. Cabe mencionar que el pintor, escultor y grabador ha tenido como convicción la interdisciplina y el intercambio de ideas entre otros artistas y escritores sobre la forma de ser vanguardistas, y mantener así su oposición al nacionalismo estatal[2].

A principios de la década del 80, Felguérez decidió renunciar a la factura tecnológica-industrial, lo cual implicó un regreso a las prácticas más tradicionales. Podemos decir que este grabado, si bien fue realizado en 2010, es afín a una personal "vuelta al orden", ya que Felguérez concibió aquí una obra de tendencias constructivas, añadiendo un factor gestual que tiene un simultáneo vínculo con la realidad latente en México.

Escenario pertenece a la carpeta de grabados realizados con motivo del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de Revolución Mexicana. Paradójicamente, esta obra no tiene referencias explícitas a estas conmemoraciones o festejos, ni a su tono retórico. Si vemos otras obras de Felguérez y las ponemos en comparación de este heliograbado, advertiremos que es más bien atípica dentro del quehacer del artista. La única estructura reconocible es el fragmento de un cuadrado localizado en el lado izquierdo, mientras que el resto de la superficie está cubierto por grafismos, signos, líneas y curvas irregulares así como algunas manchas deliberadas de color negro. Al centro de la composición, podemos apreciar una figura en tonos rojizos. Aquí Felguérez no da pistas o datos de esta forma, puede evocar una explosión o un corazón. El artista deja la libre interpretación al espectador. ¿Acaso no será una velada referencia a un entorno caótico, quizás violento o sangriento? ¿Esa sería la forma de rememorar la historia de México? El mismo título, ¿podría ser una ironía expuesta del escenario actual que se vive en el país?

La obra tiene un carácter lírico y expresivo, en tanto que la tinta del grabado tiene suma libertad en el papel y da espacio a ciertas variantes de color y de forma. El *dripping* es intencional e incluso estratégico, puesto que su "recorrido" concluye en este centro tan peculiar, que se convierte contundentemente en materia invadida y da sentido a los límites.

Los óleos de Manuel Felguérez –el "re-productor" de espacios según Octavio Paz– son vistos como el resumen de un estado interior que se confunde con texturas sanguíneas y alusiones de "pasillos de la mente", donde las formas son transgredidas y transformadas. Lo mismo podría suceder con *Escenario*, que nos otorga desconcierto e inquietud, pero que también es capaz de enfrentarnos con nuestra propia realidad, puesto que la técnica misma requiere de sumo cuidado de acuerdo a lo que se quiere conseguir[3].

Ya lo había expresado el escritor Juan Villoro: "El sentido del orden convive con una acendrada rebeldía, la disciplina de las formas con el vértigo de la texturas y las grafías delirantes… Las siluetas reconocibles, 'convencionables', son perturbadas por el pincel y la espátula hasta transformarse en estados interiores"[4]. Lo anterior se podría aplicar perfectamente a *Escenario*, el cual forma parte de la carpeta de grabados mexicanos donada por el Gobierno de México al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en el año 2011. DAFNE CRUZ

1 Manuel Felguérez estudió en Academia de la Grande Chaumière de París (1949–1951), donde tuvo como profesor a Ossip Zadkine. Años más tarde, Mathias Goeritz lo invitó a impartir clases de escultura en la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México, donde estuvo alrededor de seis años. En 1959 llevó a cabo su primer mural escultórico en mármol y mosaico de vidrio; y en 1961, ejecutó el *Mural de hierro* para una conocida sala de cine, obra que marcó uno de los momentos cumbre del arte mexicano de la época. Por este mural, Felguérez obtuvo un premio por la integración de la obra plástica a la arquitectura de lugar. Con el artista y escritor chileno Alejandro Jodorowsky, formó parte del grupo Teatro de Vanguardia y Teatro Pánico, realizando diversas escenografías. Fue miembro del Comité de Artistas e Intelectuales del movimiento estudiantil de 1968, donde incursionó en la docencia. Ha contado con diversos premios y gran reconocimiento internacional. Para una biografía de Felguérez, véase: VILLORO, Juan. *Manuel Felguérez. El límite de una secuencia*. México, Conaculta - Dirección General de Publicaciones, 1997. **2** Véase: Catálogo exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México (1952–1967)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México - Turner, 2014. **3** Los relieves del heliograbado se consiguen gracias a la acción directa de la luz solar sobre las planchas de grabado. **4** VILLORO, Juan. *Manuel Felguérez…*, [s.p.].

FEMENÍAS
Víctor

Punta Arenas (Chile), 1943

AUTORRETRATO

1963 • Grabado, calcografía (aguafuerte, buril) • 66,4 × 52,2 cm / 73,8 × 58,5 cm

INVENTARIO 2340 **FORMA DE INGRESO** Se presume traspaso al finalizar *I Bienal Americana de Grabado* **INSCRIPCIONES** Autorretrato. edición II. 4/8 [ángulo inferior izquierdo], Víctor Femenias W. 63 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición de La Habana*, La Habana, 1967 • *Colección grabado MAC: talleres matrices y nuevas orientaciones*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2006.



La trayectoria artística de Víctor Femenías von Willigmann se encuentra ausente de la gran mayoría de los relatos que sobre el grabado se han construido en la historiografía del arte local. Estos relatos se organizan en torno a dos grandes períodos: el primero, entre mediados de la década del 50 y el golpe militar de 1973, marcado por la consolidación del grabado como disciplina artística con una fuerte presencia en la construcción de un arte latinoamericano; y, el segundo, entre fines de los 70 e inicios de los 80, vinculado a la reflexión sobre

la reproductibilidad técnica (Ronald Kay y Eugenio Dittborn). La investigación histórica sobre el grabado recién comienza y quizás la mayor deuda se encuentra en los estudios monográficos que permitan indagar de manera comprensiva en la obra de por lo menos una veintena de artistas que, en el marco de estos dos períodos, han sido relevantes –desde Antúnez, Martínez Bonati, Eduardo Vilches, Pedro Millar, Luz Donoso, Anselmo Osorio, Dinora Doudtchitzky y Eduardo Garreaud, entre otros.

La serie de obras que forman parte de la Colección del MAC, fechadas entre 1961 y 1965, corresponden al período menos estudiado de Víctor Femenías. Se trata de grabados en metal (buril, aguafuerte y punta seca) de medio formato, que en su mayoría abordan el tema del cuerpo de una manera bastante académica (claroscuro), pero que permiten indagar acerca de la relación entre dibujo y grabado. Así, los grabados de Femenías buscaron traducir las propiedades del dibujo académico a esta disciplina (los llenos y vacíos, las luces y las sombras, los matices de la línea), cuestión poco tratada en la producción de la década del 60, donde la síntesis expresiva (Hermosilla) o la abstracción (Antúnez) eran los elementos imperantes.

Un asunto fundamental en *Autorretrato* de 1963, y de los tres otros autorretratos que forman parte del acervo del MAC, se encuentra en el ejercicio de la tradición de la historia del arte al interior del grabado. La obra presenta aspectos del género del retrato: la composición en perfil y a medio cuerpo, la síntesis de la personalidad, e incluye, además, un quiebre del punto de vista único (operación básica para el arte del siglo XX desde el Cubismo). En este sentido, el autor busca desarrollar asuntos históricos propios de la tradición del arte, cuestión que contrastaría con fuerza con las visiones del grabado como un arte menor, secundario, reproductivo, de masas o bien tecnologizado; todos atributos que estarán presentes en la historiografía del grabado.

Las obras del MAC son también testimonio de la relevancia de las *Bienales Americanas de Grabado*, desarrolladas en Chile entre 1963 y 1970, asunto que va a generar toda una circulación de la gráfica y el grabado a nivel internacional en las décadas siguientes, siendo Femenías uno de los artistas chilenos más activos en ese circuito (en Bienales en la India, Cuba, Corea, Noruega, Inglaterra, España).

Además, *Autorretrato* se sitúa en un momento clave al interior de la propia biografía del artista. Ese mismo año –1963– se dirige hacia la State University of Iowa, en Estados Unidos, institución donde también había estado el que fuera su maestro en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Eduardo Martínez Bonati. A ese periplo le sigue una estancia de tres años en el Pratt Graphic Center en Nueva York. Será con posterioridad a estos viajes que se desarrolle su período creativo de mayor interés. En la exposición individual en el MAC de Santiago en 1981, Femenías presentó las obras que había ejecutado durante los años 70 (1971–1978) mientras era académico de la Pontificia Universidad Católica de Lima. Las 14 obras que formaron parte de esa muestra (*Hominización, El grito, Atardecer, Con un poco de geografía, La montaña sagrada*), algunas expuestas en 1979 en el Taller de Artes Visuales, fueron la cúspide de su producción artística y el motivo principal para situarlo como uno de los referentes más relevantes del grabado en Chile. Con temáticas vinculadas a la naturaleza y el paisaje, las obras de Femenías introdujeron una práctica excepcional en el contexto local, vinculada al concepto de "desplazamiento" que tan productivo ha sido para el grabado contemporáneo: el cruce entre el gran formato del Expresionismo Abstracto con los *combine painting* del Neodadá; *collage* de imágenes de la cultura de masas con dibujos de su autoría.

La relevancia de Víctor Femenías al interior del arte chileno se ha destacado por su participación en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Austral de Chile, donde realizó una extensa labor creativa, formativa, reflexiva y de extensión durante casi diez años.
IGNACIO SZMULEWICZ

BIBLIOGRAFÍA BAEZA, Felipe y PARRA, José. Taller de Artes Visuales (TAV). Producción, difusión y reflexión sobre el grabado en Chile durante la Dictadura. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile.* Volumen II. Por Felipe Baeza "et al". Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda · LOM Ediciones, 2012 · DELPIANO, María José. Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile.* Volumen I. Por María José Delpiano "et al". Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda · LOM Ediciones, 2011 · LEONARDINI, Nanda. *El grabado en el Perú republicano. Diccionario histórico.* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003 · SZMULEWICZ, Ignacio. Gráfico, pictórico y político. Visualidad años 80. En: Catálogo exposición *Artes visuales en Valdivia: archivo 1977–1986.* Valdivia, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 2010 · SZMULEWICZ, Ignacio. Primer encuentro con Víctor Femenías: Ficción, narración y memoria. Claves para entender la producción artística en Valdivia a comienzos de los años ochenta I. *Caballo de Proa* (72): [s.p.], 2010.

FONSECA
Mario

Lima (Perú), 1948

AUTORRETRATO 10 - FOTO DEL AUTOR COMO POSIBILIDAD VITAL 1 Y 2

1982 • Obra objetual, 2 plintos, 2 fotografías a color caladas, cajas de acrílico transparente, tierra, aserrín, musgo (*Soleirolia soleirolii*) y gusanos (*Tenaebrao molitor*) • 44 × 68 × 168 cm

INVENTARIO 828 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Habeas Corpus* **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2010 **EXPOSICIONES** *Habeas Corpus*, Galería Sur, Santiago de Chile, 1982 • *Habeas Corpus*, Centro Cultural Estación Mapocho, Galería Bicentenario, Santiago de Chile, 2011 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.

F



Foto del autor como posibilidad vital, 1.

Foto del autor como posibilidad vital, 2.

Mario Fonseca nace el año 1948 en Lima, Perú, y se radica en Chile en 1966. Estudia en la Escuela de Arte de la Pontifica Universidad Católica (1966–1968), donde profundiza en grabado con Eduardo Vilches y pintura con Mario Carreño, pero será la fotografía el género que desarrollará con mayor énfasis en toda su carrera profesional. Fonseca no solo ejerce en el ámbito de las artes, sino que además trabaja como diseñador gráfico, editor de libros y revistas, crítico de arte y académico, y será el primer curador de fotografía contemporánea en Chile (*Chile Vive*, Madrid, 1987), emplazando a la fotografía como un espacio de creación autoral, en un período en el que la fotografía estaba más enfocada a la documentación como denuncia y resistencia política.

En este mismo sentido, es que entre 1979 y 1982 Fonseca desarrolla una obra fotográfica crítica, reflexiva

y meditativa en torno a las problemáticas del período dictatorial chileno, cuyos contenidos abordan metafóricamente la desaparición.

La serie *Habeas Corpus*, de la cual forma parte el díptico *Autorretrato 10 - Foto del autor como posibilidad vital*, está íntimamente relacionada con una norma judicial que garantiza la libertad personal de cualquier individuo, que evita los arrestos y detenciones arbitrarias, especialmente recurrida en el período de la dictadura de Pinochet. Es, en este sentido, que podemos/debemos hacer la lectura de la obra presentada la primera y última vez por Mario Fonseca en la Galería Sur –mayo de 1982–, en pleno régimen militar. Y que tras casi 30 años, ya en la post-transición, vuelve a emerger en el circuito memorial artístico contemporáneo con dos exposiciones, una en el Centro Cultural Estación Mapocho y la otra en el MAC.

Habría que señalar tres hitos importantes para comprender los simbolismos y las representaciones que tiene esta obra en el arte chileno. Tenemos, en primer lugar, la "Escena de Avanzada" impulsada por Nelly Richard, teórica francesa radicada en Chile, movimiento al cual adscribe arbitrariamente a un grupo de artistas de la segunda mitad de la década del 70, caracterizado por generar obras vanguardistas y críticas del período dictatorial, pero en el cual no incluye a Fonseca, entre otros. En segundo lugar, encontramos la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), gremio que se creó el año 1981 con el fin de agrupar a todos los fotógrafos no obsecuentes con el régimen dictatorial. Esta agrupación se asocia a la fotografía periodística denunciante de la violencia militar, pero en ella participa una variedad heterogénea de artistas cuyas motivaciones no fueron solamente los temas políticos. Fonseca no se inscribe en AFI, si bien colabora en la difusión de la obra de varios de sus integrantes, tal como lo venía haciendo con la obra de artistas de la citada "Escena de Avanzada" y otros, como Alfredo Jaar. El tercer hito que marcó la obra de Fonseca se remite a un espacio temporal que se delimita en su espectro político-social: fines de los 70 y comienzos de los 80. Este período transita de los años más duros de la dictadura militar a la llegada de los primeros exiliados chilenos al país. Ambos momentos suscitaron cambios sustanciales en la sociedad chilena y, por lo tanto, en el campo del arte.

Es en este contexto histórico, político y artístico en el que Mario Fonseca desarrolló la serie *Habeas Corpus*, obra que contiene todos los referentes de la época. Por ejemplo, las imágenes de los 11 autorretratos que constituyen el políptico *Autorretrato 9* tienen un doble significado: por un lado está el mismo autor representado en cada una de las fotografías y, al mismo tiempo, en una fotografía más pequeña dentro del mismo encuadre está, como si fuera el familiar de un detenido desaparecido, la imagen de otro. Pero estos "otros" no son seres anónimos, sino grandes figuras de la música, el arte, la literatura y el cine, personas de algún modo "intocables" que disfrazan/protegen al que no tiene rostro o cuyo rostro es perseguido[1].

El díptico *Autorretrato 10 - Foto del autor como posibilidad vital* es la culminación de la serie *Habeas Corpus*, donde Fonseca ya no reemplaza su rostro por alguien famoso sino lo sustituye por dos formas de vida que surgen de un cadáver: los gusanos que reintegran el cuerpo a la naturaleza y el pasto que crece encima.

En ambas escenas de las artes visuales ("Escena de Avanzada" y AFI), la fotografía fue un recurso y un procedimiento fundamental asociado con la creatividad testimonial y estética y la crítica política, que trazó aquellos años censurados en la historia de Chile. Fonseca ha sido un agente prominente ante los acontecimientos álgidos del Chile pasado, tal como el autor se refiere a esta obra: "cuestiono la censura y desapariciones imperantes bajo el poder de la dictadura, tanto como la censura y desaparición como artista a la que me remitió el 'poder' artístico del momento (la 'Escena de Avanzada')".

La censura, la marginación, el exilio perduran aun en la historia de la humanidad y, por lo tanto, la reflexión de Mario Fonseca sobre el período militar chileno será siempre contingente a la vez que atemporal a nuestras sociedades. MONTSERRAT ROJAS

1 *Autorretrato 9* integra la colección permanente del Museo de Artes Visuales (MAVI) en Santiago de Chile.

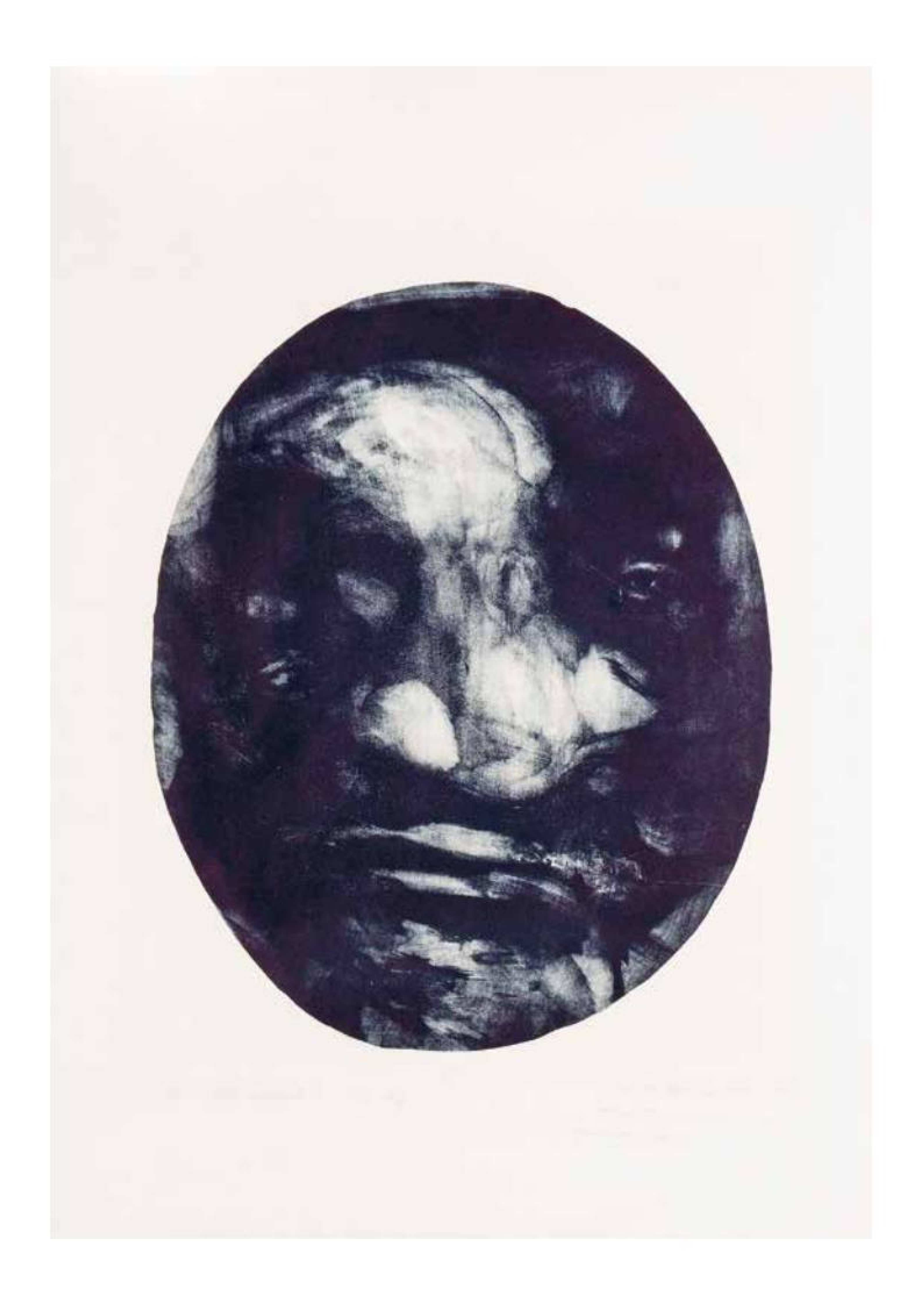
FONTECILLA
Ernesto

Santiago (Chile), 1938

DEL ROSTRO INTERIOR

1966 • Grabado, litografía • 39 × 29,9 cm / 55,1 × 38,7 cm

INVENTARIO 2331 **INSCRIPCIONES** Del rostro interior Lito 4/8 [ángulo inferior izquierdo], Ernesto Fontecilla '66 / Para don Ignacio [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *16 Grabadores chilenos en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1967 • *Primera Trienal de Nueva Delhi*, Nueva Delhi, 1968 • *Martínez Bonati, Fontecilla, Vial y Walker*, Sala 666, Santiago de Chile, 1968.



Ernesto Fontecilla se formó como arquitecto (egresó en 1961), pero mientras era estudiante recibió las primeras clases de grabado en talleres privados, hasta que llamó la atención de Eduardo Martínez Bonati, quien hacia 1960 lo invitó a aprender litografía en el Taller que él dirigía en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Poco después comenzó a realizar clases de Dibujo y Composición en esta misma escuela y también en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile.

A mediados de los 60, Fontecilla comenzó a exponer en Chile y el extranjero sus pinturas, dibujos y litografías, obteniendo particular reconocimiento en esta última técnica, como lo testimonian el Premio de Grabado obtenido en el *Salón Oficial* de 1966; el Gran Premio obtenido en el concurso *Exposición de La Habana*, organizado por Casa de las Américas en La Habana en 1967; y el Premio de adquisición obtenido en la *III Bienal Americana de Grabado*, realizada en el MAC, en 1968.

En 1967 se adjudicó la beca Fulbright (la renovó en 1968), la que le permitió continuar sus estudios de grabado en el Pratt Graphics Center de Nueva York. En 1969 y 1970 continuó residiendo en Estados Unidos, becado esta vez por la Unión Panamericana[1]. En 1971 regresó a Chile, pero en 1972 viajó a España y en 1973 se radicó definitivamente en Barcelona.

Su obra de la segunda mitad de los 60 se enmarca en las búsquedas de la Neofiguración latinoamericana, corriente que recibió un importante apoyo y articulación en los Estados Unidos, en particular por parte de la Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana, dirigido por el crítico cubano José Gómez Sicre. Por entonces, la Neofiguración se entendía como una respuesta humanista –con raíces en el Surrealismo– tanto al avance de los movimientos abstractos –fueran de la corriente concreta o informal– como a la figuración fría y literal del Pop estadounidense.

Del rostro interior, litografía de Fontecilla de 1966 que guarda la Colección del MAC, constituye un buen ejemplo de la obra litográfica del artista en este período. Se trata de una impresión en dicha técnica, de forma ovalada y orientación vertical, en la que un conjunto de formas apretadas y algo confusas configuran un grotesco rostro. Este, se forma a partir de una enorme y curva nariz, que permanece parcialmente iluminada, tal como una boca igualmente grande y congelada en una rígida mueca que la mantiene recta y un mentón que también recibe algo de luz. A ambos lados del eje vertical –formado por nariz, boca y mentón– reina una oscuridad relativa en la que se perciben forman sugerentes, entre las que solo llegamos a distinguir un ojo a cada lado, que parecen tener distinto tamaño y forma y que se encuentran notoriamente desalineados. Más bien, los ojos forman un eje diagonal que –al igual que los formados por la nariz y la boca– termina de volver deforme este rostro tal como inquietante su expresión.

A propósito del Premio de adquisición que obtuvo en la *III Bienal Americana de Grabado* de 1968, una nota de prensa afirmaba que Fontecilla "prosigue elaborando rostros distorsionados, sugerentes, pero cada vez más difusos: lindando a veces casi en lo informe"[2]. El rostro fue uno de los motivos que más trabajó este artista por entonces y casi siempre se trata de semblantes de seres levemente monstruosos –este tiene algo de minotauro–, con miradas que transitan entre la desconfianza y la angustia. Por cierto que los sutiles claroscuros que permite la litografía sirven muy bien a la ambigüedad entre la forma y lo informe desarrollada por Fontecilla y que constituye uno de los aspectos más característicos de la Neofiguración. En síntesis, su búsqueda a través del rostro y de lo informe tal vez podamos comprenderlas en el marco de una poética que tenía como fundamento, según sus propias palabras, la traducción en imágenes de un conjunto de "signos de los tiempos" a los cuales era "sensible", "imágenes aprehensibles, eficaces y ordenadora" de un mundo "que aparece convulsionado y caótico"[3]. CLAUDIO GUERRERO

1 Nos referimos a la Organización de Estados Americanos. Sin embargo, al menos en el campo de las artes visuales, la documentación de la época sigue refiriendo a esta organización como la Unión Panamericana, su predecesora. **2** LA III BIENAL Americana de Grabado. *El Siglo*, Santiago, Chile, 20 de abril de 1968. **3** De una conversación [entre Eduardo Bonati y Ernesto Fontecilla], 26 de febrero 1967. En: Catálogo exposición *Dibujos de Ernesto Fontecilla* (1967).

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *16 Grabadores chilenos en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1967 • Catálogo exposición *Dibujos de Ernesto Fontecilla*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1967.

FONTECILLA
Josefina

Santiago (Chile), 1962

DE SOBREMESA

2001 • Instalación, 1 alfombra y 18 estructuras de patas de sillas • Alfombra 620 × 480 cm / Sillas 58 × 53 × 31 cm

INVENTARIO 851 **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 2010 **EXPOSICIONES** *Crónicas de la Materia*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011.

F



Josefina Fontecilla estudió Pintura en el Instituto de Arte Contemporáneo y, posteriormente, en la Universidad de Chile realizó su Licenciatura en Artes Visuales, lugar donde también hizo su magíster. La artista incorpora elementos no tradicionales a su propuesta visual. En general, son elementos que demarcan un devenir del tiempo sobre estos o, por sobre todo, el cómo los objetos se deterioran por las condiciones naturales y los efectos climáticos. En una obra como *De sobremesa* la reflexión sobre el tiempo es fundamental, asumiendo la tarea fútil que radica en ello. Los materiales y su transformación, en relación a sus condiciones de desenvolvimiento, son la parte constitutiva de los procedimientos de trabajo e investigación de la obra de la artista.

De Sobremesa, compuesta por una alfombra de grandes dimensiones y 18 patas de cruz sin sus respectivas poltronas o taburetes, se disponen en contraposición una de otra, en tensión y confrontación; frente a frente.

La obra deja ver el desgaste sufrido por los comensales, sus sillas, sus movimientos durante décadas en la antigua casa patronal. Los objetos rescatados por la artista simbolizan aquella familia suya que pasó años en el gran salón de la casa de campo, allí donde se encontraban a mal traer estas piezas. No hay ninguna intervención radical en la factura de los objetos, exceptuando, por cierto, la uniformidad que les dio a las patas. En el resto, es el mismo tiempo el que opera como factor principal. En la alfombra, el lugar donde los pies friccionaron por decenios, ha sacado hilos y pigmentos, dejando una mancha que retorna al material casi a un estado originario, a su vez que presenta su condición de uso como huella. La aparición de los objetos en su estado individual, y no como sistema que conforman estructuras más grandes, donde se realiza la degradación del tiempo que la artista investiga y valora.

Sergio Rojas, en el catálogo de la muestra *Crónicas de la Materia*, donde se montó por primera vez esta pieza, señalaba respecto a la obra *De Sobremesa*, que la cadencia regular del tiempo en esta obra ocupaba ese lugar fundamental: "En este sentido la rutina es una forma de tramar el tiempo en el espacio, lo cual asegura el reencuentro con la realidad todos los días: una determinada disposición de las cosas y de nuestro comportamiento con respecto a estas"[1]. Podríamos señalar, además, que la autora intenta independizar el gesto artístico del modelo concreto para referir a una historia material que operó en un pasado indeterminado sobre la alfombra, los taburetes y mesa hoy inexistentes, haciendo que esta disposición descalzada remita a la escena familiar. Fontecilla nos permite ingresar a una historia personal pero expandida a los otros, a todos aquellos que realizan el gesto cotidiano, en la intimidad familiar, de la reunión y las conversaciones de la "sobremesa".

Parte de la serie trabajada por *Crónicas de la materia*, estas obras tienen una relación con la formación pictórica de Fontecilla, que de una manera expansiva genera una composición pictórica sobre un soporte tridimensional. No es preciso referirse a la larga tradición que tiene la pintura en la reflexión sobre el problema de tiempo y su relación con la materia, que a su vez habla del movimiento y los resultados a los que se llega fijando la mirada en los objetos detenidos. Para la exposición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*[2] la pieza fue restaurada, para su exhibición y posterior donación al acervo del MAC. En ella, no solo se tuvo que ensamblar algunas de las piezas más débiles, sino también realizar algunos trabajos de conservación a la alfombra. Es así como también la pretensión de conservación sigue congelando los vestigios de esta sobremesa, que quedó así tras la marcha de los comensales. MATÍAS ALLENDE

1 ROJAS, Sergio. Materialismo secular. En: Catálogo exposición *Crónica de la Materia*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2001.
2 Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2012.

FOSSA CALDERÓN Julio

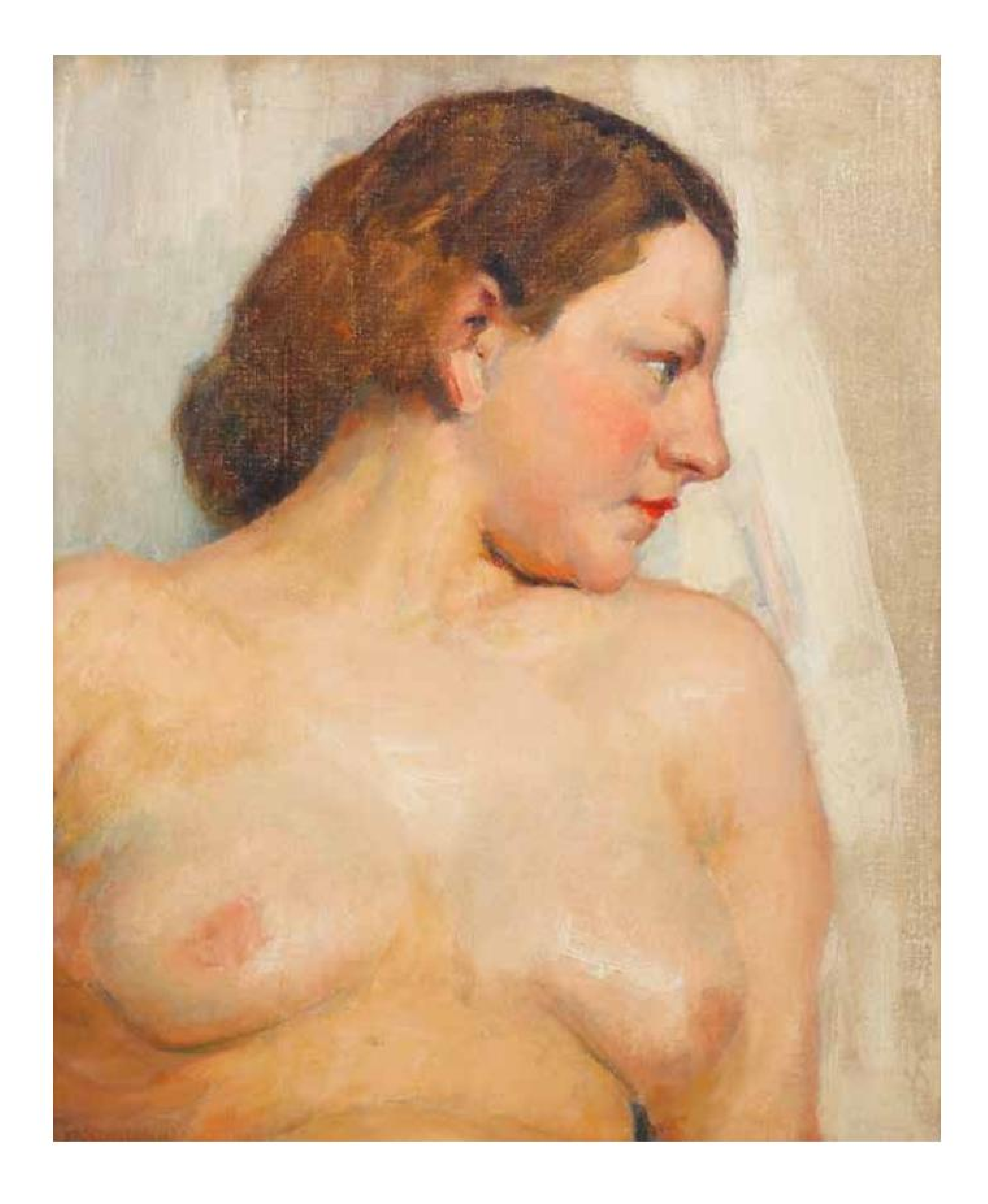
Valparaíso (Chile), 1884[1] – París (Francia), 1946

DESNUDO

Sin data • Óleo sobre tela • 55,5 × 46 cm

INVENTARIO 1075733–9 / 020301001005688 **INSCRIPCIONES** J E Fossa Calderón [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Obras de la Colección MAC*, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991 • *Obras de la Colección MAC*, Semana Cultural de Santiago en Buenos Aires, Buenos Aires, 1991.

F



No hemos podido constatar el modo en que ingresó este *Desnudo* de Julio Fossa Calderón a la Colección del MAC[2], pero lo cierto es que se trata de una obra representativa de las posibilidades de este pintor que vivió entre Santiago y París, en el género en que, junto con el retrato, consiguió sus mayores logros, según se lee en su fortuna crítica. Es probable que este artista fuera uno de los últimos grandes cultores del desnudo académico en el contexto local, antes de que la política de géneros se diluyera y transformara en el arte contemporáneo.

Fossa Calderón nació en Valparaíso y en el último lustro del siglo XIX comenzó su formación artística, en el Liceo de Hombres de esa ciudad, de la mano de Juan Francisco González, el más importante de los renovadores de la pintura en Chile en el paso del siglo XIX al XX. Hacia 1898 ingresó a la Escuela de Bellas Artes, donde habría tenido por maestro a Pedro Lira, figura clave de la pintura y de la conformación del campo institucional de las bellas artes. Desde esos mismos años comenzó a cosechar menciones, medallas y premios en los salones oficiales (en Santiago y luego en París).

Hacia 1906 vivió, junto a tipógrafos y artesanos, en una comunidad que se ha conocido como "los tolstoianos de Pío Nono", en recuerdo de la calle en que vivían en el barrio de Bellavista, en Santiago, y para diferenciarlos de la más conocida "Colonia Tolstoiana" de San Bernardo. Los detalles solo se saben por una conocida carta de Benito Rebolledo[3], también pintor y amigo de Fossa.

En 1906, Fossa abandonó esta comunidad para partir a estudiar bellas artes a París con una beca del gobierno chileno. Primero fue alumno del conocido pintor y académico Jean Paul Laurens en la Academia Julien, y hacia 1910 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de París (otros afirman que en la Escuela de Artes Decorativas), bajo la tutela de Fernand Cormon, también conocido pintor y académico. En Europa, en más de una ocasión, ejerció cargos diplomáticos.

Volvió a Chile por dos breves períodos. En 1920 asumió un curso de pintura en la Escuela de Bellas Artes, para volver a Francia en 1922. En 1930 fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, pero no sobrevivió en el cargo a los convulsos días que siguieron a la caída del dictador Carlos Ibáñez del Campo ni a las presiones por una puesta al día de la Escuela respecto a las transformaciones que propiciaba la Vanguardia plástica. Rebolledo, en la carta antes citada, narra así el episodio: "Fossa quiso reorganizar la escuela, pero los futuristas y masones le hicieron una guerra terrible y de un empujón nos echaron a los dos. (...) También salieron otros profesores adeptos a él, y desde entonces están en el poder los futuristas, encumbrados por el P. Comunista; también son dueños del llamado Premio Nacional"[4].

La mayor parte de su obra corresponde a pintura de género, retratos, desnudos y cuadros de *toilette*, correspondiendo a esta última categoría la pintura que se guarda en la Colección del MAC. No conocemos su fecha de realización, pero guarda similitudes con varios desnudos del pintor que se encuentran en otras colecciones públicas y privadas.

La pintura nos muestra a una mujer de frente en un encuadre muy apretado que solo nos deja ver la parte superior del tórax, los pechos, el brazo izquierdo desde el hombro hasta el codo, y su rostro, girado a la izquierda y con el mentón pegado al hombro hasta dar un riguroso perfil. La mirada concentrada de la modelo acompaña el giro. Detrás del cuerpo, gruesas pinceladas describen alguna clase de tela o velo.

La obra pareciera alojar dos tratamientos formales levemente diferentes respecto al cuerpo de la modelo. El rostro de la mujer nos entrega una sugerente caracterización física y psicológica de la modelo. Detalladas pinceladas nos informan de su mirada, el color y forma de sus labios, la estilizada nariz, el arco tenso de sus cejas y el rubor de sus mejillas. En cambio, el resto de ella está resuelto en pinceladas mucho más generosas y ágiles, que tienden a destacar el carácter tan particular como anónimo del cuerpo en cuestión.

En todo el cuadro, sin embargo, se evidencia el sofisticado uso del color al que llegó Fossa, que a través de finas veladuras produce carnaciones que incluyen tonos rosas, verdes, grises, ocre y azul, entre otros. Ágiles notas de blanco, finas en el rostro, gruesas en el resto del cuerpo, terminan por dar un carácter lechoso y brillante, y le transmiten cierta elegancia e intemporalidad que estaba a medio camino entre el Realismo académico y el Luminismo, como un recurso ecléctico característico de principios del siglo XX, que pretendía presentar una solución de continuidad entre los valores del Salón tradicional y las innovaciones del Impresionismo.

CLAUDIO GUERRERO

1 Alguna bibliografía consigna su nacimiento en 1874. **2** Una pista con la que contamos, que hasta ahora no hemos revelado si conduce o no a una respuesta, es una carta de 1966 que se guarda en el archivo del Museo, en la que el abogado de la familia de Fossa (ya fallecido el pintor) le ofrece al MAC adquirir alguna de sus obras, las que se estaban exponiendo en el Palacio de la Alhambra, sede de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Véase: Carta de Zoran Sfeir Marinovic a Luis Oyarzún Peña, 3 de junio de 1966. En: Subfondo Correspondencia, caja 11, carpeta COR 1966.5. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). Según Antonio Fernández, esta exhibición y venta de obras fue el fruto de las gestiones de los familiares del artista para traer a Chile las obras que quedaron en su taller parisino. En: Catálogo exposición *Julio Fossa Calderón [1874–1946]. Un pintor chileno en París*. Santiago de Chile, Corporación Cultural de Las Condes, 1995, p. 10. **3** Carta de Benito Rebolledo a Armando Santiván, 31 de octubre de 1950. Reproducida en el libro: GREZ TOSO, Sergio. *Los anarquistas y el movimiento obrero: la alborada de "la Idea" en Chile, 1893–1915*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2007, pp. 346–356. **4** GREZ TOSO, Sergio. *Los anarquistas y el movimiento obrero...*, p. 347.

FREIFELD
Elías

Santiago (Chile), 1959





ESTRELLATO

1985 (2011) • Video instalación, óleo sobre tela y video de performance (2 monitores y 2 focos halógenos) • Dimensiones variables

INVENTARIO 839 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 2011 **EXPOSICIONES** *Propuesta Pública*, Galería Bucci, Santiago de Chile, 1984 • *Cirugía plástica. Konzepte Zeitgenössischer Kunst. Chile 1980–1989*, Kunstahalle, Berlín, 1989 • *I Bienal de Arte Joven*, Buenos Aires, 1989 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.

F

Elías Freifeld se formó primeramente en la Escuela Experimental de Educación Artística y luego continuó estudios superiores de arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile entre 1981 y 1985, donde siguió la especialidad de Escultura, teniendo como maestros a Matías Vial, Juan Egenau, Jaime León y Adolfo Couve. Durante su permanencia en la Escuela de Bellas Artes se caracterizó por el desarrollo de una obra al mismo tiempo meditativa y enérgica, desarrollando ejercicios que integraban el análisis de los materiales, los medios y los procedimientos de la escultura moderna y sus desvíos críticos, con un ejercicio corporal que comprometía el espacio y la materia.

Desde el comienzo su trabajo fue sensible a la compleja situación política que se vivía en Chile durante el período, así como también a los efectos de esta en la escena artística, la visualidad y la enseñanza de arte. Durante el segundo quinquenio de 1980 tuvo una actividad política relevante, llegando a tener una significativa participación en la Asociación de Plásticos Jóvenes (APJ), organización política que en ese tiempo se movilizaba contra la dictadura de Pinochet[1].

La obra *Estrellato* se originó en 1985 como "inmediata" respuesta al crimen de Manuel Guerrero, Santiago Nattino y José Manuel Parada, tres opositores a la dictadura de Pinochet. Este crimen, uno de los más crueles y cobardes de entre todos los perpetrados por la dictadura militar, causó una enorme conmoción nacional e internacional y, por sus características de crueldad, se transformó en un acontecimiento que desbordaba todo intento de enunciación artística convencional[2].

Freifeld, que a la sazón aun era estudiante en la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Chile, montó la obra en uno de los patios menores del recinto, cuya forma modular se prestaba perfectamente para escenario[3]. Sobre un bastidor no completamente cubierto por la tela y apoyado contra un muro comenzó dibujando a mano alzada y con carboncillo la figura de varias cabezas con cuchillos. Luego procedió al trazado de las estrellas mediante plantillas y a enmascarar sus bordes, para

luego pintar con óleo azul ultramar el espacio exterior, cubriendo con pintura las cabezas y cuchillos dibujados en los dos tercios superiores de la tela, pero dejando el área de las estrellas en blanco. Inmediatamente después, retrocediendo unos pasos, arremetió con su cuerpo sobre el bastidor. La repetición de esta operación que implicó literalmente estrellarse contra las estrellas produjo que la capa de pintura azul se fuera adelgazando, corriendo y manchando las estrellas, produciendo un efecto pictórico en el que la mancha orgánica invade la forma geométrica de la estrella.

La naturaleza al mismo tiempo escénica y espectacular, meditativa y enérgica, recogida y extática, e incluso "académica" de la acción, produjo un efecto de pérdida o desborde del sentido. En efecto, la repetición de los golpes del cuerpo contra la tela y la imagen de las cabezas cortadas generó un efecto de extrañeza. La tensión temporal de la acción sobre el significado de los signos puestos figurativos, gráficos, cromáticos, corporales, materiales, en juego, es en parte recuperada y en parte perdida por el video que la registró. De hecho, el video conmemora un acto de extenuación de los medios pictóricos y plásticos, un acto irrepetible que a su vez refiere otro acto, que por su extrema crueldad deviene irrepresentable. La gracia de la obra de Freifeld radica en que no es literal sino alegórica, en que no ilustra el acontecimiento del crimen sino que lo refiere a través de una serie de actos (dibujar, trazar, pintar, estrellarse) que implican elementos y lenguajes que en ese mismo momento están en conflicto o en disputa en la escena artística local, como la manualidad, la pintura, la reproducción mecánica, el accionismo, la corporalidad, la disponibilidad del espacio académico y universitario. En este sentido, tanto el eje como el foco de la obra de Freifeld es lo político, que atraviesa al mismo tiempo el campo del arte y su exterioridad, haciendo de la obra un lugar de extremo conflicto y de extenuación de los lenguajes y las formas.

Como video instalación, compuesta por el bastidor pintado más un televisor en blanco y negro donde se veía la secuencia del registro de la acción, fue presentada por primera vez en el mes de octubre de ese mismo año en la exposición colectiva *Propuesta Pública*[4]. Pero no fue sino hasta la exposición *Cirugía Plástica* [5] que alcanzó su punto de maduración como video instalación, quedando compuesta desde ese entonces con los elementos que la conforman actualmente en la Colección del MAC[6].

La obra se compone con la pintura (aunque la tela actual es una segunda versión de la original, que se destruyó) y dos monitores que muestran simultáneamente el video editado por el autor especialmente para el MAC. Estos monitores se encuentran montados sobre plintos (identificados para montajes posteriores). La pintura, de fondo azul oscuro, muestra cuatro estrellas blancas, las cuales han sido manchadas (por roce) con pintura azul (registro 2011). Esta versión de la tela es la que viajó a Berlín, Buenos Aires y México, doblada. Por ello, presenta pliegues y desprendimientos de capa pictórica. El master original del video fue hecho en formato VHS. Para la exposición de 2011 en el MAC[7], el video fue remasterizado por el autor y se presentó con dos monitores, tal como se exhibió en Berlín. El monitor izquierdo presenta el video en tiempo real y, el derecho, una versión editada con acercamientos en *blow up*. Para su montaje, ambos monitores deben ser tipo caja 29 pulgadas, montados sobre plintos y la tela iluminada desde el piso con dos focos. GONZALO ARQUEROS

---

1 La Asociación de Plásticos Jóvenes (APJ) se formó en 1979 derivada de la Asociación de Artistas Plásticos de Chile (APECH) como un grupo de artistas jóvenes y funcionó de manera continua hasta el año 1987. **2** Manuel Guerrero, Santiago Nattino y José Manuel Parada fueron secuestrados entre los días 28 y 29 de marzo de 1985. El 30 de marzo sus cuerpos fueron encontrados degollados y con señales de tortura en un camino de la localidad de Quilicura, cerca de Santiago. El caso implicó el procesamiento y condena de seis miembros de la policía, además de la dimisión del general César Mendoza, General Director de Carabineros y miembro de la Junta de Gobierno desde el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, así como la disolución de la DICOMCAR. **3** Se trata de un patio totalmente pavimentado que en ese entonces quedaba entre el laboratorio de fotografía y el taller de cerámica, frente al casino. El taller de cerámica y el casino aun existen y funcionan, el laboratorio de fotografía fue trasladado a otro módulo y en su lugar ahora se encuentra la sala de exposiciones de la Escuela de Arte. **4** La exposición *Propuesta Pública* reunió a Arturo Duclos, Elías Freifeld, Rayo Terrición, Mario Soro, Carlos Bogni, y se realizó en la Galería Bucci (1975–2003), que estaba ubicada en la calle Huérfanos 526, Santiago. **5** *Cirugía Plástica. Konzepte Zeitgenössischher Kunst. Chile 1980–1989* (Cirugía Plástica. Conceptos del arte contemporáneo. Chile 1980–1989) fue una exposición de arte chileno coordinada por la organización alemana NGBK (Nueva Sociedad para las Artes Plásticas) y realizada en la Kunsthalle de Berlín Oeste entre el 14 de septiembre y el 18 de octubre de 1989. Reunió a 38 artistas visuales en pintura, gráfica, performance, instalación y video. **6** En 2015 el video fue remasterizado y la obra en su totalidad ampliada, formando un tríptico que fue mostrado en el Goethe Institut en agosto, y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en octubre del mismo año. **7** Véase: Catálogo exposición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2012.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Cirugía Plástica. Konzepte Zeitgenössischher Kunst Chile 1980–1989*. Berlín, [s.n.], 1989 • Catálogo exposición *Propuesta pública*. Santiago de Chile, Galeria Bucci, 1985.

FUENTEALBA
María

Concepción (Chile), 1914–1963

FIGURA EN REPOSO (FIGURA, REPOSO, FIGURA RECLINADA[1])

ca. 1949 • Escultura, mármol verde • 26,7 × 23,6 × 21 cm

INVENTARIO 1075464–K / 020302001000778 **EXPOSICIONES** *Salón Oficial* de 1949, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1949 • *I Bienal de São Paulo*, Museu de Arte Moderno, São Paulo, 1951 • *Exposición del 18° aniversario de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores*, Salón de exposiciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1958 • *Homenaje de la Facultad de Bellas Artes a María Fuentealba*, en el marco del *Salón Oficial* de 1965, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1965 • *Exposición del cincuentenario del Instituto O'Higgins de Rancagua*, Instituto O'Higgins de Rancagua, Rancagua, 1965 • *Panorama del arte contemporáneo en Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1976 • *Exposición de esculturas de la Colección MAC*, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001 • *Arte y recursos minerales: Minería*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2008.

F



María Fuentealba ingresó en 1939 a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, siguiendo primero la especialización en Pintura con Laureano Guevara, para luego decidirse por Escultura, bajo la dirección de los maestros Julio Antonio Vásquez y, en particular, Lorenzo Domínguez. Junto a Lily Garafulic y Marta Colvin, forma parte de una generación de importantes escultoras iniciadas en este arte por ambos maestros.

Fuentealba fue formada en el Modernismo del segundo cuarto del siglo XX y, en tal sentido, participó de la

corriente que consideró a la talla directa sobre materiales definitivos –la piedra, en particular– como la máxima expresión de la escultura, como su valor particular en el campo de las artes plásticas, que implica una participación del material en la configuración del objeto artístico.

Su *Figura en reposo* probablemente fue terminada en 1949, o poco antes, el año en que fue presentada en el *Salón Oficial*. En 1948, en el mismo *Salón Oficial*, había obtenido el Primer Premio de Escultura con su *Oriental*, una talla directa sobre mármol de Carrara. En 1951, sería seleccionada para formar parte del envío chileno a la *I Bienal de São Paulo* con su *Figura en reposo*, *Oriental* y *Cariátide*, también en mármol.

Desconocemos el modo exacto en que la obra ingresó a la Colección del MAC, pero probablemente esto aconteció entre 1957 y 1961[2]. Tal vez tiene relación con la participación de esta obra en *Exposición del 18° aniversario de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores*, desarrollada en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en 1958, y organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, entidad de la que entonces dependía el MAC.

Se trata de una de las obras más comentadas de esta artista y resulta particularmente representativa de su poética escultórica. La pieza nos muestra a una figura femenina desnuda que reposa sentada en el suelo, recogida sobre sí misma. El pie izquierdo se apoya firme en el suelo y deja a la pierna izquierda doblada y a su pantorrilla como una suerte de columna vertical, respecto a la cual se estructuran todos los otros miembros del cuerpo, que en ella apoyan, en relación a ella se doblan y con ella se cruzan.

La figura se ha conseguido cincelando un trozo de mármol verde, con dos tipos de terminaciones. Un acabado liso y muy pulido –excepto para la piel– y un acabado rugoso e irregular para el cabello, que continúa y enfatiza el volumen alargado de la cabeza, la principal fuerza horizontal. Su horizontalidad, el firme apoyo en la rodilla izquierda y los ojos cerrados del rostro, enfatizan la sensación de sosiego.

Figura en reposo resulta una pieza representativa de la escultura de Fuentealba porque constituye un estudio más de su principal motivo, la figura humana (y femenina, en particular), y también una síntesis de sus búsquedas formales. La escultura la percibimos como un bloque macizo de piedra, a pesar de lo cual las formas que en ella se han impreso hacen emerger un cuerpo humano que sin ser naturalista, resulta completamente convincente. Se trata de un cuerpo femenino estilizado pero no idealizado que, sin embargo, posee una notable articulación corporal –entre los miembros del cuerpo y en la relación del cuerpo con el espacio– que lo inscribe dentro del tratamiento de la figura humana en la tradición clásica. El que percibamos esta unidad compacta y monolítica –de un solo volumen continuo modulado– y a la vez una figura antropomorfa cuya templanza, síntesis y articulación nos evocan formas clásicas, puede haber sido el logro deseado por esta artista.

En tal sentido, la búsqueda de María Fuentealba se inscribe dentro de aquella corriente de la plástica moderna que indagó respecto a una solución intermedia entre la abstracción y la figuración, entre la tradición y el arte nuevo. Una solución que avanzara hacia la especificidad técnica, formal y material de la escultura sin sacrificar cierto humanismo de la tradición clásica, camino que ya habían trazado escultores como Aristide Maillol y Charles Despiau. CLAUDIO GUERRERO

1 *Figura reclinada* realmente es el título de otra obra de Fuentealba de características similares, pero la obra que acá reseñamos aparece erróneamente titulada así en: Catálogo exposición *María Fuentealba* (ca. 1963). **2** *Figura en reposo* no aparece en una lista de obras de la Colección reproducida de 1957 (Véase: OBRAS que pertenecen actualmente al Museo de Arte Contemporáneo. *Revista de Arte* (9–10): 23. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957), ni en el Inventario de 1952; pero sí lo hace en el Inventario del MAC de 1961. En: Subfondo Colección, Serie Inventarios, caja I.01, carpeta Inventarios de 1961 1/3. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *LXI Salón Oficial*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1949 • Catálogo exposición *I Bienal de São Paulo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951 • Catálogo exposición *LXXV Salón Oficial*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1965 • Catálogo exposición *María Fuentealba*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, ca. 1963 • Catálogo *Exposición XVIII Aniversario de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1958 • MARÍA FUENTEALBA busca fijar la belleza del cuerpo humano. *Revista de Arte* (5): 32–33. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1956 • MELCHERTS, Enrique. *Introducción a la Escultura Chilena*. Valparaíso, Talleres Ferrand e hijos, 1982 • Catálogo exposición *Primera mirada*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1999 • Catálogo exposición *Chile 100 años Artes Visuales. Primer período 1900–1950. Modelo y representación*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

FUENZALIDA
Graciela

Concepción (Chile), 1916

VÍA SACRA XII. CRISTO MUERE EN LA CRUZ

ca. 1954–1955 • Grabado, xilografía sobre papel de seda, adherido sobre papel hilado 9 • 30,1 × 21,5 cm / 39 × 26,5 cm

INVENTARIO 1076312–K.3 / 020301001006249 **PROCEDENCIA** Forma parte de la carpeta *Vía Sacra* **FORMA DE INGRESO** Se presume adquirida a la artista ca. 1960 **INSCRIPCIONES** GF [en placa, ángulo inferior izquierdo], XII [en placa, ángulo inferior derecho], Vía Sacra XII • Cristo muere en la cruz [centro inferior] **EXPOSICIONES** *Graciela Fuenzalida*, Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1957 • *Retrospectiva de Graciela Fuenzalida*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1984.

F



Graciela Fuenzalida nació en Concepción en 1916, estudió Dibujo y Escultura en la Escuela de Bellas Artes y Grabado en la Escuela de Artes Aplicadas, ambas dependientes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Alrededor de 1947 se radicó en Sabará, Estado de Minas Gerais en Brasil, donde llevó a cabo un intenso estudio del grabado que desembocó en una profusa producción de series en torno a temas religiosos. La tesis *Cátedra imaginaria*, con la que se tituló de Profesora de Estado en la asignatura de Artes

Plásticas en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en 1960, relata dicho proceso, ofreciendo un análisis material de la madera y un análisis técnico de la xilografía. Su obra se encuentra en las colecciones públicas de Belo Horizonte, en la Galería de Arte de la Biblioteca Municipal de São Paulo, y en Serra de Piedade del Estado de Minas Gerais[1]. En nuestro país participó en los *Salones Oficiales de Artes Plásticas* entre los años 1937 y 1957, obteniendo el Premio de la Sociedad de Amigos del Arte en el certamen de 1937, el Premio de 3ª Categoría de Dibujo en 1941 y el Premio de 1ª Categoría de Dibujo en 1943.

Vía Sacra es el título para la carpeta de grabados creados por la artista que ilustran cada una de las 14 estaciones del Via crucis, es decir, las diferentes etapasvividas por Jesús de Nazaret desde el momento en que fue aprehendido hasta su crucifixión y sepultura, según el relato bíblico. La carpeta, propiedad del MAC, contiene las 14 estampas[2] además de copias de dos de ellas.

La pieza escogida para este Catálogo se titula *XII. Cristo muere en la Cruz*, una xilografía que muestra a Jesús crucificado y rodeado por seis personajes más. La composición se estructura a partir de la vertical que supone la cruz, pues divide al plano en dos zonas relativamente de iguales dimensiones. En el sector izquierdo se hallan cuatro personajes que representan a María Magdalena, el apóstol Juan y las hermanas María y Marta; en el lado derecho se encuentra María, madre de Jesús, y un ángel flotando en un nivel más alto que el resto de las figuras.

La potente vertical trazada por la cruz y el cuerpo de Cristo es equilibrada por la horizontal normal del plano, proyectada virtualmente por las cabezas de la Virgen María y Juan. Pero la dirección compositiva que se contrapone con mayor fuerza a la vertical es la diagonal ascendente que esboza el ángel, no tan solo con su cuerpo sino por sobre todo por el halo de luz que emana. Si bien en la obra predominan los planos negros con muy pocos matices, es la reserva del blanco del papel que representa la luz lo que adquiere mayor jerarquía. A la vez que desmaterializa a la figura del ángel, otorgándole un registro celestial distintivo, la luz equilibra la composición y justifica los achurados que modulan a las demás figuras.

En su Tesis para optar al título de Profesora de Artes Plásticas del año 1960, Fuenzalida afirma: “La primera serie de esta Vía-Sacra quedará en la Sierra de Piedade, Santuario dependiente de los Servicios de Patrimonio Artístico e Histórico de Brasil. Y una serie fue adquirida por el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago” (Fuenzalida, 1960, p. 44).

La revisión de estas exposiciones realizadas[3] en que se mostró la obra de Fuenzalida permite sacar las siguientes conclusiones y conjeturas: 1) para 1958 *Vía Sacra* ya formaba parte de la Colección de Grabado del MAC, pues la exposición no se llevó a cabo en base a envíos de artistas sino según una selección de piezas de la Colección; 2) puesto que la exposición individual de Graciela Fuenzalida del año 1957 fue organizada por el IEAP, institución de la cual dependía el MAC, no resulta extraño sospechar que ese haya sido el momento en que se adquirió la edición; 3) la idea de que la obra ingresó a la Colección en 1957 es coherente con las palabras de la autora vertidas en su tesis, quien en 1960 aseguraba que una serie de *Vía Sacra* ya pertenecía al MAC. No obstante, hasta el momento no se han encontrado documentos que corroboren efectivamente esta hipótesis, por lo que se ha decidido consignar la adquisición de la obra alrededor de 1960.

Las estampas de la carpeta de grabados se exhibieron por separado en varias oportunidades[4], sin embargo, sobre la pieza en cuestión, *XII. Cristo muere en la Cruz*, no se tiene noticia de que se haya mostrado individualmente. Además de las exposiciones ya mencionadas, la serie completa se exhibió en *Retrospectiva de Graciela Fuenzalida* realizada en el MAC del 8 al 28 de agosto de 1984. FELIPE BAEZA

1 EXPOSICIONES efectuadas durante 1957 por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas. *Revista de Arte* (9–10): 45. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957. **2** Los títulos de las piezas son: *I. Cristo es condenado a muerte, II. Toma la cruz, III. Cae por primera vez, IV. Encuentra a su madre, V. Simón, VI. Cae por segunda vez, VII. Verónica, VIII. Consuela a las hijas de Jerusalén, IX. Cae por tercera vez, X. Es despojado de sus vestiduras, XI. Toma la cruz* (dos copias), *XII. Cristo muere en la Cruz, XIII. Descendimiento* (dos copias), *XIV. Es puesto en el sepulcro*. **3** *Muestra de 60 obras de Graciela Fuenzalida*. Santiago de Chile, Sala de exposiciones de la Casa Central de la Universidad de Chile, 1957; *Panorama de la pintura chilena*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1958. **4** Piezas de la carpeta *Vía Sacra* se expusieron en el *Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía* (Buenos Aires, 1960); en la *I Bienal Americana de Grabado* (Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1963); en Grabados Colección del Museo de Arte Contemporáneo en la Fundación Nacional de la Cultura (agosto de 1985) se mostró *Vía Sacra VII* y *Vía Sacra X*; en *El arte del grabado* (Multilibrería KLIP, marzo de 1986) también exhibieron *Vía Sacra VII* y *Vía Sacra X*; y en *Grabados de la Colección permanente del MAC* (Universidad del Bío-Bío, 1986) se expusieron *Vía Sacra XI* y *Vía Sacra XIV*.

BIBLIOGRAFÍA FUENZALIDA, Graciela. *Cátedra imaginaria*. Memoria de título. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1960 • Catálogo exposición *Retrospectiva de Graciela Fuenzalida*. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1984.

GAMARRA
José

Tacuarembó (Uruguay), 1934

SIN TÍTULO

1961 • Óleo, grafito y arena sobre tela • 72 x 92 cm

INVENTARIO 1075663–4 / 020301001005579 **FORMA DE INGRESO** Se presume donación del artista en 1962[1] **INSCRIPCIONES** GAMARRA S. P. 1961 [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Restaurar para difundir. Artistas latinoamericanos de la década de los 60*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2008.



G

Nacido en Uruguay (Departamento de Tacuarembó), el 14 de febrero de 1934, José Gamarra fue un destacado dibujante desde la niñez. A los 13 años realizó su primera exposición individual en el Ateneo de Montevideo. A los 17 años ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes como discípulo del pintor Vicente Martín y en 1959 obtuvo la beca Itamaratí para estudiar Grabado en Río de Janeiro con Friedlaender y con Iberé Camargo. Al año siguiente se instaló en São Paulo, donde dictó cursos en la Fundación Álvares Penteado. En 1961, de regreso en Montevideo, obtuvo una beca para viaje al exterior en la *Bienal de Jóvenes* de esa ciudad, motivo por el cual se trasladó a París. En 1963 se le otorgó Medalla de Bronce en el *XVII Salón Nacional de Artes Plásticas* de Montevideo (P*intura M 63721*) y ese mismo año instaló su taller en Arcueil, Francia, donde pasa a residir. Allí desarrolló toda una etapa de su pintura en los años 60 y 70 de carácter esencialmente sígnico. De esa "selva de los signos" por la que Gamarra atraviesa entre 1963 y 1973, pasará paulatinamente a la "selva como signo", mediante una pintura neorrealista con cierto toque *naif* que representa la selva como paradigma de todos los signos.

La selva virgen sería entonces el lugar entrópico por excelencia; sería, en sí misma, un signo indescifrable. También sería el lugar de las fuentes del conocimiento –en un sentido humboldtiano– y también el lugar de las fuentes del inconsciente –en un sentido jungiano. De ahí que el "retorno de lo real" que, bajo distintas maneras, caracteriza mundialmente a la pintura de los años 80, a Gamarra no lo toma distraído. Por el contrario, encuentra en ese retorno la continuación natural de sus exploraciones signográficas de la década del 60, recalificando el espacio pictórico con un toque de "realismo mágico" latinoamericanista. Para Gamarra, París es una suerte de panóptico que se abre a la geografía y a la historia de Latinoamérica: "Desde París veo todo el mapa del continente... [allí] se borran los nacionalismos"[2].

A finales de la década del 50, las corrientes de arte abstracto-expresionistas europeas y norteamericanas, así como el Concretismo y Geometrismo desarrollado en Argentina, Brasil y Uruguay, comenzaban a despertar entre los pintores uruguayos la predisposición al uso de un nuevo vocabulario plástico, en el que ciertos términos como esquematismo, signo, escritura, primitivismo, gestualidad, se tornaban frecuentes. Muchos de estos pintores, como es el caso de José Gamarra, llegaron a la abstracción aplicando operaciones reductivas a modelos de taller, mediante diversos grados de esquematización de objetos reales. Vicente Martín, uno de los primeros maestros de Gamarra, proponía llegar a la abstracción a partir de lo visible, utilizando procesos de reduccionismo formal a la manera del método de estilización ornamental.

Gamarra aborda sus obras de principios de los años 60 a partir de una simplificación planista y estructuralista de modelos de "naturalezas muertas" y otros objetos de taller, pinturas que había realizado entre 1956 y 1958. Los estudios que, entre 1959 y 1960, lleva a cabo en Brasil con Friedlaender y sobre todo junto al pintor riograndense Iberé Camargo, lo introducen en el problema de la relación entre grafismo y plano de representación, entre secuencialidad y espacialidad de las formas. Es decir, aborda de una manera casi literal el problema del lenguaje pictórico como si fuera un problema de escritura.

La pintura que presentamos consiste, básicamente, en una forma rectangular conteniendo elementos ovalados y reticulares en su interior, en cuyos lados se adhieren externamente formas lanceoladas y otras a la manera de soportes. Si bien el conjunto tiene reminiscencias zoomórficas, se trata de una pieza que pertenece a la serie "bodegones", por lo que parece representar una mesa con objetos, todo ello tratado con un criterio rigurosamente planista en la composición, pero con una superficie que no escatima relieves de materia plástica dentro de una gama cromática oscura.

La obra pertenece a una serie de naturalezas muertas que fueron despojadas de las referencias figurativas y tratadas como nuevos signos plásticos, a modo de fuertes estructuras con eventual empaste de materia en relieve. La obra se relaciona –de manera un tanto peculiar– con el movimiento de "pintores matéricos" que en Uruguay comienza a manifestarse hacia 1960 (después del impacto de la exposición de informalistas españoles), y en el que pueden incluirse los nombres de Jorge Páez, Juan Ventayol, Agustín Alamán, Andrés Montani, entre otros, aunque en el caso de Gamarra predomina un estructuralismo formal que lo aleja de la pintura llamada "informalista" y lo acerca en ciertas instancias al legado de Torres García. GABRIEL PELUFFO

1 La obra Nº 1075663–4 fue realizada en la ciudad de São Paulo en 1961, donde estaba radicado el autor desde 1960. Presumiblemente fue donada en 1962 a través del pintor uruguayo Jorge Páez Vilaró, quien gestionó la donación de ocho pinturas de artistas uruguayos entregadas formalmente en el mes de abril de 1963. Por otra parte, fue adquirida por el MAC la pieza de Gamarra *SP 63904* según documento sin fecha: Lista de óleos y grabados adquiridos por el MAC. En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD4 Colectivas, DCOL.196Xa.01. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **2** NAMER, Claude y RAMOS, Nelson. José Gamarra. *Arte en Colombia*, Bogotá, Colombia, 27 de febrero de 1985, p. 26.

BIBLIOGRAFÍA LARNAUDIE, Olga. *José Gamarra, abstracción años 60.* Montevideo, Museo de Arte Contemporáneo - Galería de las Misiones, 2009 • HEINE, Ernesto. *11 pintores uruguayos.* Montevideo, Monteverde y Cía., 1964 • CAPPATTI, Garance. *Parcours... José Gamarra*. Arcueil, Galerie Municipale Espace Julio González, 2008.

GARAFULIC
Lily

Antofagasta (Chile), 1914 –
Santiago (Chile), 2012

RAPTO DE EUROPA (TORSO)

1953 • Escultura, mármol blanco • 28,7 × 66,5 × 37, 5 cm

INVENTARIO 1075426–7 / 020302001000756 **FORMA DE INGRESO** Adquisición del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) en 1965 **EXPOSICIONES** *II Bienal de Escultura*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1965 • *Contemporary chilean art by artists associated with the University of Chile. An Exhibition*, University of California, Los Angeles, 1966–1967 • *Exposición de escultura chilena de la Colección del MAC*, Casa Central Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991 • *Lily Garafulic. 100 años una doble mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2014.



La creciente presencia de artistas mujeres en la escultura en Chile durante el siglo XX ayudó a formular un nuevo punto de vista sobre las temáticas y operaciones del trabajo artístico. Específicamente, el trabajo de Lily Garafulic contribuyó a la consolidación de la abstracción dentro de esta disciplina y aportó nuevos procedimientos, los que transmitió a nuevas generaciones, desde 1951 hasta 1973, como profesora titular de la Cátedra de Escultura de la Universidad de Chile.

Para abordar la representación tradicional del cuerpo femenino, sus obras proponen diversas operaciones formales y conceptuales. Las poses y figuras clásicas que forman parte del imaginario de la escultura son sometidas a un proceso de abstracción, donde estas

formas se traducen en curvas, volúmenes y contornos. Por medio de la cohesión material y el tratamiento de la superficie pulida, en sus obras se produce una compenetración entre lo sólido y lo etéreo, entre la masa de la escultura y el espacio que la rodea, a través del erotismo de las formas, la erosión del material y la sensación táctil.

Lily Garafulic estudió en la Escuela de Bellas Artes, entre 1934 y 1937, y tuvo como maestro en escultura a Lorenzo Domínguez[1], de quien heredó el trabajo con la piedra tallándola de manera directa y la libertad creativa que la llevó a buscar otras referencias artísticas, las que influyeron y determinaron su trabajo. El año 1938, en París, conoció al escultor Constantin Brancusi[2] y sus formas primitivas, puras y sencillas, aspectos que quedan plasmados en el *Rapto de Europa* y en otra obra del mismo año titulada *Homenaje a Brancusi*. En 1945, estando en Nueva York, ingresó al taller de grabado de Stanley William Hayter donde desarrolló el ejercicio gráfico de sintetizar figuras en líneas continuas con buril sobre una plancha de cobre, entendiendo aquí la destreza en el dibujo como un aspecto previo y fundamental para la proyección de la forma sobre el bloque de piedra en el trabajo escultórico por desbaste y pulido[3].

Desde 1950 se inicia en su obra un proceso de fragmentación de la figura y abstracción de la forma, que será determinante en una serie de torsos femeninos, siendo el *Rapto de Europa* su cumplimento cabal. Como lo señala Isabel Cruz, es una "obra paradigmática de la década del 50 que consuma, dentro de la abstracción, los rasgos del quehacer de Lily Garafulic es el *Rapto de Europa*, realizada en 1953. En su cerrarse como forma blanca, intacta y yacente, la piedra musita en su lenguaje milenario de seducción, la promesa cuyo cumplimiento parece aureolar la certidumbre de la imagen" (Cruz, 2001, p. 41).

Este proceso de abstracción se relaciona con la manera de trabajar la piedra, material predominante en su obra. A través del desbaste y el pulido de un bloque sólido de mármol surge la forma, en este caso una forma de líneas curvas y protuberancias voluptuosas que remiten a la abstracción de un torso femenino, cuyo erotismo está dado por la sinuosidad de los contornos y por la erosión de su superficie bruñida suavemente por la lima. Esto último aumenta la sensación óptica de la obra, donde la tersa tactilidad del mármol "es un concepto que a partir de los años 50 será fundamental en su obra, para confirmar o corregir la forma" (Cruz, 2001, p. 19). Por otra parte, la leve reminiscencia antropomorfa solo es señalada por el título y la iconografía del episodio mítico que suele representar a Europa recostada sobre un toro (Zeus) casi siempre con el cuerpo girado, ligeramente torcido a la altura de la cintura[4].

El primer registro de exposición de esta obra figura 12 años después, como una de las obras seleccionadas y expuestas en la *Segunda Bienal de Escultura* realizada en el MAC en octubre de 1965[5]. Y, a pesar de que no fue premiada, se adquirió ese año para formar parte de la Colección del Museo. AMALIA CROSS

1 Lorenzo Domínguez Villar (1901–1963). Importante escultor chileno, fue académico de la Escuela de Bellas Artes de Chile y de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, Argentina. **2** A través de la escultora chilena radicada en París Juana Müller, alumna de Brancusi. En palabras de la artista: "Ella me llevó a su taller y de ahí surgió una relación en que por lo menos una vez por semana (...) descubría y tocaba lo que estaba buscando" (Cruz, 2001, p. 165). **3** Este aspecto fue trabajado recientemente en la exposición *Lily Garafulic. 100 años una doble mirada*, curada por Francisco Brugnoli (MAC) y Soledad García (MNBA). **4** El mito, en las *Metamorfosis* de Ovidio, narra como el dios Zeus transformado en toro secuestra a Europa en la playa de Sidón. Una de las obras más famosas sobre este tema es la copia de Rubens (1628–1629) de la obra de Tiziano, que se encuentra en el Museo del Padro, museo que Garafulic visitó para el estudio de obras en 1948. **5** La obra es reproducida al interior del catálogo de la *II Bienal de escultura* como "27. El rapto de Europa". Véase: Catálogo exposición *II Bienal de escultura* (Premio Consorcio de Seguros Chilena Consolidada). Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1963 (se desató una polémica sobre la premiación).

BIBLIOGRAFÍA CRUZ, Isabel. *Lily Garafulic: Forma y signo en la Escultura chilena contemporánea*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2001.

GARAFULIC
Lily

Antofagasta (Chile), 1914 –
Santiago (Chile), 2012





AKU-AKU (AKU DEL HOMBRE)

1961 • Escultura, madera y metal • 280 × 84,5 × 64,5 cm

INVENTARIO 471 **FORMA DE INGRESO** Se presume donación de la artista a la Universidad de Chile en 1962 **EXPOSICIONES** *Garafulic. Esculturas*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas - Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1962 • *VII Bienal de São Paulo*, São Paulo, 1963 • *Arte y recursos minerales: minería*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2007 • *Lily Garafulic. 100 años una doble mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2014.

La obra *Aku-Aku* (*Aku del hombre*) de Lily Garafulic es una pieza clave en la producción escultórica de la artista, es el resultado de su viaje a Rapa Nui, el encuentro con materiales desechos y sus procesos de reparación fueron los nuevos estímulos para su trabajo. Tal como lo comentó detalladamente: "Al pasar por la Escuela de Bellas Artes estaban cambiando el piso y quedaban las vigas de roble a la vista, tiradas y tomé una. Ese fue el comienzo de la siguiente etapa de mi obra. Tenía en la mira la madera, el corazón de un roble. Me preguntaba: 'donde consigo esta madera, no la voy a tallar ni pretendo hacer la competencia a la naturaleza', puesto esto es lo que la naturaleza ofrece como casualidad, como desgaste. Comencé un proceso de búsqueda del material, y me acordé de los viejos durmientes de roble de los ferrocarriles. En mis recorridos por las casas de demolición encontré dinteles enormes, columnas de soportes de murallas. El 'Aku del hombre'… debe haber sido del portón de una antigua casa de fundo. Acumulé material, investigué y descubrí que la madera tenía termitas. Le

pedí a Luis Vargas Rosas, entonces Director del Museo [Nacional de Bellas Artes], la rotonda del edificio donde había un basural, para procesar las maderas; ahí las quemaba con sopletes para que salieran los gusanos y les ponía ácido sulfúrico o ácido nítrico"[1]. En la denominación de estas esculturas resuenan las creencias religiosas de la isla junto a las interpretaciones de Garafulic, quien impregna los significados sobre la fortaleza de la naturaleza y el ser humano en mutua convivencia. *Aku del hombre* será "el símil del hombre con su sombra"[2] o la concepción del hombre proyectado con su otro-yo, un espectro protector según las creencias indígenas.

Similar a los bloques de piedras monolíticas, *Aku del hombre* se erige como un tronco-fuste de más de dos metros sobre una base metálica. De superficie irregular, con porosidades ásperas y toscas, Garafulic deja a la vista las cavidades carcomidas y ahuecadas generando un aspecto firme a la vez que natural. Con un semblante abstracto, la pieza combina materiales nobles como la madera junto a capas de fierro, otorgándole una mayor solidez. En algunas secciones de sus superficies se encuentran talladas retículas desorganizadas, provocando otras sensaciones visuales y táctiles de la materia que advierten una concepción vitalista[3] de la escultura, donde los encuentros con los materiales, ya sea tanto en las canteras como en una barraca de maderas, contienen un "canto interior" que orienta y transmite sus energías para la ejecución de la pieza. En el caso de *Aku del hombre*, la escultora se guía por la purificación, limpieza y rescate de una madera deleznable. En sus palabras, "fue una pura glorificación de la madera, de su forma, porque no intervenía en cambiarla; yo era la asepsia". Este proceso de recuperación y transformación de un material inerte a un elemento con vitalidad es comprendido por Víctor Carvacho como una de las "distintas maneras de encarar ideas sobre la destrucción y la muerte"[4] que aparecían en el repertorio de la obra de Garafulic. Esta problemática encuentra asidero en otras lecturas sobre su trabajo. Para Isabel Cruz de Aménabar, existiría un ciclo natural implícito en esta obra, "en la dialéctica de la naturaleza, la descomposición tiene un germen regenerador: es preciso morir para renacer"[5]. De esta manera, en *Aku del hombre* converge la resistencia a la extinción de la vida, de una cultura y de las creencias ancestrales desde una dimensión física y metafórica. Son problemáticas que conducirán a replanteamientos sobre la desintegración y la vulnerabilidad de las formas que componen la naturaleza, sus fuerzas y elementos. Estas traducciones provocarán el abandono temporal de la artista por la representación figurativa captada principalmente en materiales tradicionales del modelado y el pulido del mármol y la abrirán a una fase de libertad de reflexión metafísica y material, buscando descifrar los misterios e incógnitas de la cultura de Rapa Nui. Ambas revalorizaciones serán proyectadas en el empleo de técnicas mixtas inusuales para el campo del volumen en ese entonces. En su comprensión, "la introducción del metal, casi en forma natural, da a las maderas suficiente vibración y, al mismo tiempo, mantiene su expresión elemental al respetarse sus masas y perfiles acentuados"[6]. La conjunción entre componentes nobles e industriales con soldaduras, pernos, fundición de fierros y aplicación de placas inauguraba una nueva pregunta en el campo de la escultura en Chile sobre "la materialidad encontrada" como lenguaje escultórico[7]. Estas visualidades obtendrán un lugar destacado, al exhibirse 13 esculturas, entre ellas *Aku del hombre*, en la *VII Bienal de São Paulo* de 1963, del cual Garafulic es premiada con una mención honrosa en Escultura. Esta muestra es una base fundamental para las preguntas que profundiza la artista a lo largo de la década del 60, dejando además una impronta en sus estudiantes del taller Materias Definitivas impartido en la Escuela de Bellas Artes. SOLEDAD GARCÍA

---

1 CRUZ, Isabel. *Lily Garafulic: Forma y signo en la escultura chilena contemporánea*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2001, p. 186. **2** CRUZ, Isabel. *Lily Garafulic...*, p. 186. **3** El Vitalismo integraba la actitud común de artistas como Constantin Brancusi, Jean Arp y Henry Moore, quienes atribuían la inspiración de sus trabajos a las fuerzas energéticas del material. Esta concepción resuena en los trabajos de Domínguez, Garafulic y Marta Colvin, entre otros escultores. En: Catálogo exposición *Marta Colvin desde el Taller*. Santiago de Chile, Fundación Telefónica, p. 20. **4** CARVACHO, Víctor. *Historia de la Escultura en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983. **5** CRUZ, Isabel. *Lily Garafulic...*, p. 45. **6** IVELIC, Milan. *La escultura chilena*. Santiago de Chile, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978, p. 31. **7** GAZITÚA, Francisco. *Escultura chilena contemporánea. 1850–2004*. Santiago de Chile, Artespacio, 2004, p. 50.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Lily Garafulic. Cuerpos Vitales. Obra Gráfica*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014 • VOIONMMA, Liisa Flora. *Escultura Pública, del monumento conmemorativo a la escultura urbana. Santiago 1792–2004*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2004 • Catálogo exposición *Chile 100 años de artes visuales. Entre modernidad y utopia. Segundo período, 1950–1973*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000 • CARVACHO, Víctor. *Historia de la Escultura en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983 • Catálogo exposición *Garafulic. Esculturas*. Santiago de Chile, Ediciones Revista de Arte - Universidad de Chile, 1962.

GARCÍA BUSTOS
Arturo

México DF (México), 1926

CAMPESINOS MANIFESTANDO

2010 • Grabado, xilografía • 66 × 67,3 cm / 94,7 × 69,5 cm

INVENTARIO 737 **PROCEDENCIA** Forma parte de la carpeta *Estampas, Independencia y Revolución* **FORMA DE INGRESO** Donación del Gobierno de México en 2011 **INSCRIPCIONES** 12/100 [ángulo inferior izquierdo], A. G. Bustos [ángulo inferior derecho]



En esta obra gráfica del artista mexicano Arturo García Bustos, aparecen dos trabajadores en un primer plano. Del lado derecho un campesino que sostiene una manta sin consigna aparente; está vestido con ropa de la misma tela y parece caminar firmemente hacia adelante. A la izquierda, puede advertirse el perfil de un trabajador urbano, quizás un obrero, el cual sujeta también la misma tela blanca. De este personaje solo podemos apreciar su atuendo en tonos oscuros. Detrás de ellos, y a manera de sombras, se representa un conjunto de personas que siguen a estos dos líderes que encabezan esta concentración masiva. Los manifestantes levantan azadones y hoces, denotando su condición de trabajadores del campo mexicano; sin embargo, no hay violencia explícita. La gestualidad propia de este contingente hace pensar en la constante lucha social que ha tenido que librar este grupo social a lo largo de la historia de México.

Las representaciones de marchas de protesta han formado parte del repertorio iconográfico nacional desde los años de la posrevolución. La recurrencia de este tema se ha tornado convención, y generalmente se refiere a algún hecho de la situación política de México, si bien muchas veces involucra al contexto internacional. Las multitudes de trabajadores también aparecieron reiteradamente en los murales y la fotografía de la década de los años 30, donde se resumía la idea de que las movilizaciones se oponían a los regímenes totalitarios, pero que sobre todo encarnaban la lucha por

las mejoras laborales y salariales. Así, en esta visión e imaginario del poder, las fuerzas populares han actuado como escenografía simbólica de una imagen pública.

En los años 30 el apoyo del Estado a las organizaciones obreras permitió crear alianzas de mutuo apoyo; no obstante, para el año 2010, esta situación había cambiado radicalmente, puesto que la privatización de muchas empresas estatales y la corrupción en los sindicatos, ha detonado una situación política irremediable.

Precisamente por ello, grupos artísticos como el Taller de Gráfica Popular (formado en 1937), habían sido fundados bajo los principios del trabajo colectivo, donde el interés principal era "el contacto con el pueblo y las organizaciones populares", además de fomentar la discusión y la crítica[1]. Añadido a su concordancia con los ideales estatales, la estampa tuvo la tarea de difundir popularmente las ideas del régimen en los campos de la alfabetización, la ciudadanía, la higiene y la productividad; aspectos fundamentales en la reconstrucción de un gobierno político estable. Asimismo, debemos recordar que la producción gráfica se convirtió en el vehículo idóneo para la visualización del ciudadano moderno. En resumen, las técnicas del grabado devinieron en una suerte de método. Las obras gráficas –como *Campesinos manifestando*– se encargarían de recordar la necesidad de construir y difundir un aparato simbólico que sirviera como forma de representación de identidades. En sus distintos formatos y soportes, la gráfica mexicana desplegó toda su técnica persuasiva, uniformada por la conciencia política y el continuo discurso de la reconstrucción social y la utopía del futuro.

En la producción visual de los grabadores mexicanos se ha observado un amplio lenguaje sobre la colisión de poderes y del traslado o inversión de identidades, rituales o símbolos que evidenciaron la disputa de territorios cívicos. En este sentido, la obra de García Bustos está anclada en un discurso visual tardío que se remonta sobre todo a la década de los años 30, ya que los elementos que la conforman son más acordes a esa iconografía que enalteció a manera de martirologio la figura del trabajador, además de conformar una serie de elementos que no corresponden con la realidad actual. Si bien había artistas que desconfiaban de las masas e incluso las convirtieron en motivo de sátira, García Bustos parece creer firmemente en una operación visual atemporal y eficaz, donde la soluciones compositivas insisten en exaltar la justicia social, la lucha de clases y la defensa de convicciones políticas propias.

Debemos recordar que otros artistas contemporáneos de García Bustos, como Adolfo Mexiac y Alberto Beltrán tampoco omitieron las marchas y manifestaciones populares dentro de su producción gráfica de alguna forma ya oficializada. En esta obra fechada en 2010, García Bustos quiere mostrar su adhesión y empatía con las protestas de orden político y social; no obstante es curioso notar que la pancarta que sostienen los trabajadores no tiene ninguna inscripción ni leyenda, quizás con la intención cuidadosa de no conferir un tiempo o un hecho específico dentro de la historia mexicana reciente.

El propio García Bustos tuvo fuertes convicciones políticas, dado su contacto con artistas a lo largo de su formación en la Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, donde tuvo como profesores a Diego Rivera y Frida Kahlo. Ingresó al Taller de Gráfica Popular en 1945 y también llevó a cabo varios murales e ilustraciones para libros. De igual manera, realizó telones para asambleas sindicales organizadas por diversos sindicatos. A finales de los años 50, viajó a Moscú y a Cuba, donde conformó una serie de ilustraciones alusivas a la historia cubana, fomentando especialmente la unidad sindical, la defensa de la soberanía latinoamericana y el principio de no-intervención. En 1964 pintó un mural en el Museo de Antropología y pocos años después renunció a la agrupación gráfica. Su quehacer como grabador se ha reflejado en la realización de carteles del Partido Comunista mexicano, sus declaraciones gráficas de apoyo a las huelgas, además de sus colaboraciones constantes con la también fotógrafa Mariana Yampolsky[2].

García Bustos continúa haciendo obra dentro de la tradición gráfica del taller, donde promueve el "énfasis heroico de la producción, su disciplina colectiva, ese aire perpetuo de ser una imprenta clandestina en un taller"[3]. Sin embargo, las contradicciones están latentes: en tiempos recientes las autoridades culturales han reconocido mucho más la labor individual de García Bustos como muralista y no tanto como el grabador que ha promulgado una política radical de frente amplio.

DAFNE CRUZ

1 TIBOL, Raquel. *Gráficas y neográficas en México*. México, Juan Pablos - Secretaría de Cultura del Distrito Federal, 2002, p. 70; GARCÍA, Pilar y OLES, James. *Gritos desde el archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular*. México, Universidad Nacional de México - Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2008, p. 141. **2** PRIGNITZ, Helga. *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937–1977*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 288. **3** GONZÁLEZ MELLO, Renato. Lo que puede venir. En: Catálogo exposición *Territorios de diálogo (1930–1945). Entre los realismos y lo surreal. México, España, Argentina*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2005.

GIROLA
Claudio

Rosario (Argentina), 1923 –
Viña del Mar (Chile), 1994

EN LA ESFERA

1971 • Escultura, láminas de bronce y base de madera • 117,8 × 98,9 × 80,2 cm

INVENTARIO 490 **FORMA DE INGRESO** Donación del artista en 1971 **INSCRIPCIONES** Claudio Girola "En la esfera" 1971 [en placa sobre base] **EXPOSICIONES** *Itinerancia de obras del Museo de Arte Contemporáneo*, Palacio Carrasco, Viña del Mar, 2003 • *Arte y recursos naturales: Minería*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2008.



Claudio Girola Iommi se inició en el arte de la escultura con su padre, que era cincelador. Después estudió en la Escuela Preparatoria de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Sin embargo, no conforme con la enseñanza de esta, se retiró en 1943.

Su primera exposición fue como integrante del grupo Arte Concreto junto a los artistas Alfredo Hlito y Tomás Maldonado en 1946. En 1949 viajó a Europa, donde expuso y perfeccionó sus conocimientos con el artista Georges Vantongerloo[1]. A su regreso a Argentina expuso obras abstractas junto al grupo Artistas Modernos de Argentina.

Se radicó en Chile en 1952 y se integró como docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

La obra que acá nos ocupa, es una escultura que pertenece a un período de inflexión en el trabajo del artista argentino, la cual deviene de la convergencia de un contexto con un sentido formal explícito que alberga su expresión experimental en el gesto material resultante.

Para comprender el contexto, debemos partir por el año de datación de la obra. En 1971 Girola ya cumplía casi dos décadas en Chile a partir de su incorporación al grupo de profesores fundadores del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (1952) y luego su incorporación como profesor fundador del Instituto de Arte de la misma universidad (1968), creado como parte de la reestructuración interna a efectos de la Reforma Universitaria, que había comenzada un año antes en la universidad porteña.

El Instituto de Arte es un lugar de acción y reflexión artística inédito en Chile, que desde su origen desplazará el tradicional cometido académico formativo asociado a la vinculación entre las artes visuales y la Universidad, entendiéndolo como un lugar que posibilita la experiencia artística interdisciplinaria en el encuentro con lo indeterminado que inaugura la modernidad[2]. En este sentido, el trabajo de Girola encuentra un espacio de producción por fuera de las exigencias condicionales que legitiman e institucionalizan las prácticas artistas en el sistema de arte chileno y, particularmente, en lo referido al trabajo escultórico, en donde a distancia de aquello se instala con una obra que ocupa una suerte de margen desplazado.

A esa situación se suma el hecho de que, como parte del mismo programa singular cifrado desde ese particular espacio universitario, su quehacer se incorpore al proyecto fundacional de la Ciudad Abierta (Ritoque)[3], que el año 1971 consigna el Acto de Apertura de los Terrenos, en donde Girola comparece desde su trabajo con un signo escultórico efímero, conocido solo por registros fotográficos. Serán en lo sucesivo esos signos escultóricos los que sean la avanzada formal que señalen un lugar para los proyectos de arquitectura experimental que ahí se sitúen, dando cuenta de una interesante sincronía local con la reflexión contemporánea que pone en crisis la tradicional relación entre escultura y arquitectura, mediada ahora por su campo extendido.

Por toda la configuración de ese contexto, la obra *En la esfera* es un testimonio de un momento histórico clave en el trabajo de Girola, en donde convergen condiciones de producción inéditas en la historia de la escultura nacional, misma que por lo demás hasta ese momento se asomaba tímidamente desde un experimentalismo que iba más allá de la tradición de la talla directa[4].

El segundo factor que comparece en esta inflexión es el resultado formal de una investigación experimental que está definida por una poética que tiene su origen en el lenguaje de la abstracción no figurativa, que en el caso de Girola nos retrotrae hasta el *Manifiesto de Cuatro Jóvenes* (1942) texto seminal firmado en conjunto con Tomás Maldonado, Jorge Brito y Alfredo Hlito, que denuncia a los "picapedreros del arte argentino", quienes promueven las Artes Abstractas, en plural, entendiendo que la poesía debe ser tan abstracta como no figurativa, al unísono de la pintura y la escultura.

Esa poética no contrapone el compromiso político de Girola, más bien lo explica, en parte, con la llegada de su obra al MAC. En efecto, él había declarado su adhesión al Partido Comunista Argentino en 1945 ("Artistas adhieren al comunismo", anuncio en el Periódico Orientación, órgano central del Partido Comunista, Buenos Aires, 1945), por lo que el compromiso estaba latente, más allá del experimentalismo formal, con una cercanía empática. Corresponde entonces a lo que el mismo autor denomina como su período de las "fracturaciones"; obras producidas en el decenio que va entre 1963 y 1973, con planchas de metal (aluminio y bronce) recortadas y empavonadas.

Contexto y resultado formal sustentan el origen y materialización de esta obra que desde su condición única llega a la Colección del MAC motivada por la donación que hizo el autor en respuesta a la convocatoria de Miguel Rojas Mix[5], por lo que si bien su arribo a la escena chilena es bastante anómala, eso no mengua su compromiso con el sentido solidario y colaborativo del llamado para aportar con su trabajo a la Colección.

Finalmente, debemos notar que esta obra tiene un contexto de filiación si consideramos el hecho de que su hermano, el escultor argentino Enio Iommi, que también está representado en la Colección del MAC, habiendo expuesto juntos en 1963 expone con su hermano en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), la muestra Girola-Iommi sería una antología de su producción concreta entre 1945 y 1963, y luego el mismo año de la datación de esta obra 1971, exponen juntos "La Familia Girola-Iommi" en la Galería Carmen Waugh (Santiago de Chile). JOSÉ DE NORDENFLYCHT

1 Georges Vantongerloo (1886–1965) fue un escultor y pintor abstracto, arquitecto y teórico belga. Junto con Theo van Doesburg firmó en 1917 el manifiesto del grupo De Stijl, en 1931 se unió al grupo Abstration-Création que buscaba contrarrestar la influencia del surrealismo. **2** Véase: DE NORDENFLYCHT, José y KROEGER, Peter. *Artes Visuales PUCV 1969–2009*. Viña del Mar, Sala Viña del Mar, 2009. **3** Véase: PÉREZ DE ARCE, Rodrigo y PÉREZ, Fernando. *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta* (2003). **4** Véase: DE NORDENFLYCHT, José. Tres "tallas directas" en la escultura chilena contemporánea. En: GUTIÉRREZ, Rodrigo (dir.). *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005. **5** En: Subfondo Correspondencia, caja 20, carpeta COR 1971.9. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC).

BIBLIOGRAFÍA GIROLA, Claudio. *Escritos*. Valparaíso, Escuela de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2013 • CRISPIANI, Alejandro. *Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940–1970*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2011 • *CLAUDIO Girola. Tres momentos de Arte, Invención y Travesía 1923–1994*. Por Sylvia Arriagada "et al". Santiago de Chile, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007 • PÉREZ DE ARCE, Rodrigo y PÉREZ, Fernando. *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*. Santiago de Chile, Editorial Contrapunto, 2003 • GIROLA, Claudio. *Simetría y lateralidad en las Artes Plásticas*. Valparaíso, Escuela de Arquitectura Universidad Católica de Valparaíso, 1982.

GONZÁLEZ[1] Juan Francisco

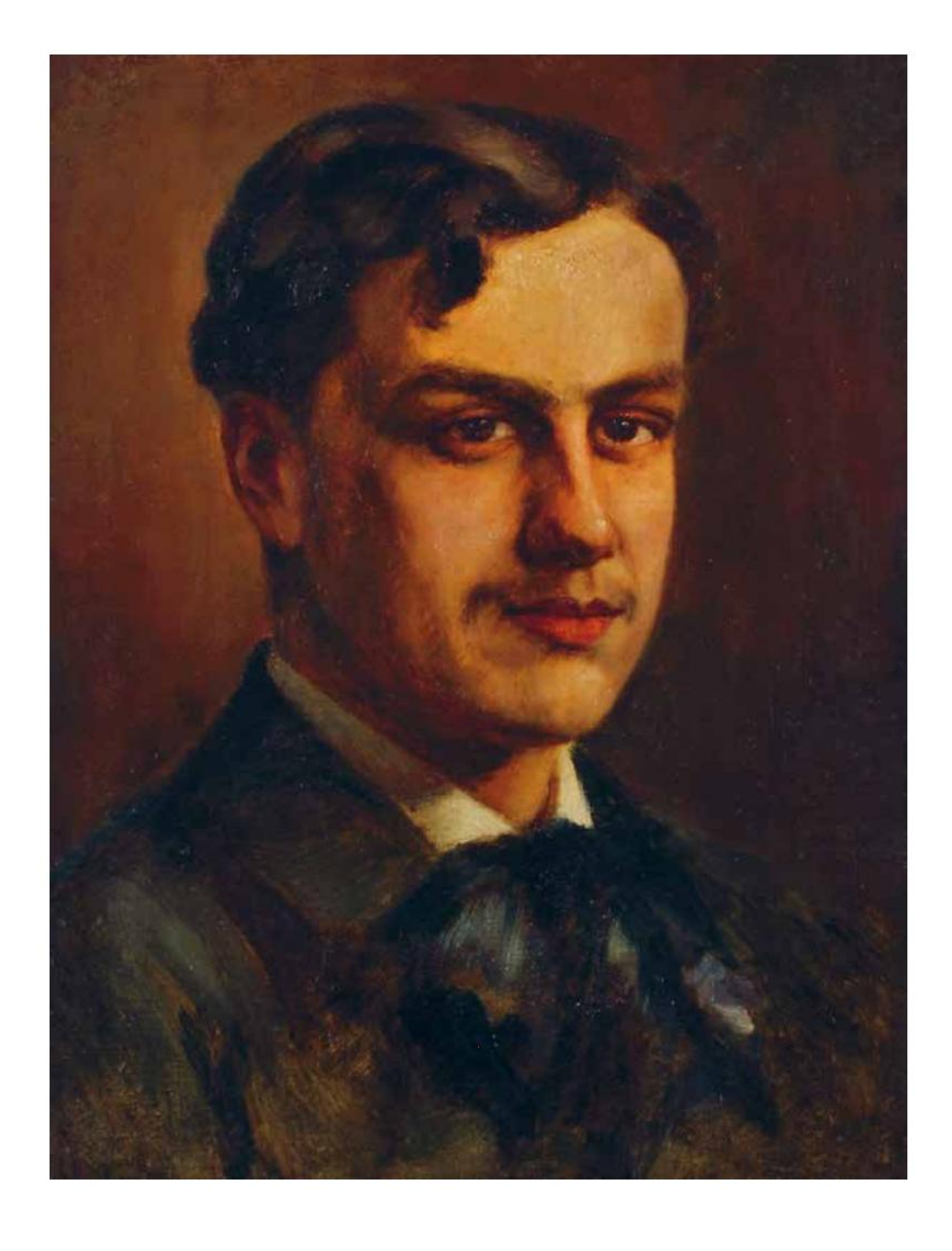
Santiago (Chile), 1853–1933

RETRATO DE AUGUSTO D'HALMAR

1902 • Óleo sobre tela • 45 × 35 cm

INVENTARIO 1075610–3 / 020301001005527 **FORMA DE INGRESO** Adquisición del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) en 1952 **INSCRIPCIONES** Augusto [ángulo superior izquierdo], 1902 J F González [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *II Exposición retrospectiva del Pintor Juan Francisco González 1853–1953*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1953.

G



En el cuadro se representa a un hombre joven vestido a la usanza de la época, en un traje oscuro, con chaqueta, camisa y un pañuelo anudado en el cuello. El cuerpo y la cabeza están levemente girados, generando una sombra en el lado izquierdo del rostro, acentuando la dirección de la mirada e insinuando una sonrisa por la comisura de los labios. En su rostro se concentra una mayor definición por las pinceladas y el manejo de tonos en la construcción del volumen, mientras que el resto de la figura ha sido esbozada en líneas que se disuelven hacia el borde inferior del cuadro, generando un aspecto inconcluso o abocetado; una mayor soltura que marcará una diferencia formal fundamental con sus retratos anteriores, mucho más académicos y acabados, como los que realizó antes de su primer viaje a Europa en 1887.

El personaje retratado es el escritor Augusto d'Halmar, a quien Juan Francisco González conoció a finales del siglo XIX, y con quien estableció una cercana relación de amistad[2]. Es interesante el hecho de que este retrato fue realizado el mismo año en que el escritor decidiera cambiar su nombre, pasando de Augusto Geronime Thomson a Augusto d'Halmar. En su libro *Cristián y yo*, una compilación de cuentos publicado en 1946, el escritor decidió incluir como portadilla una reproducción de su retrato pintado por González, señalando bajo la imagen: "Retrato de Augusto d'Halmar a la edad de 20 años". En otro de sus libros, *Recuerdos Olvidados*, que son las memorias de su heterónimo Cristian Delande escritas por d'Halmar en tercera persona, se hace una mención especial dentro de sus amistades al pintor, quien contribuyó activamente en su formación intelectual y espiritual, ocupando la figura de maestro[3].

Su estrecha relación con la pintura y la literatura llevó a d'Halmar a escribir textos críticos sobre la obra de Juan Francisco González en la revista *Instantáneas de luz y sombra*, que dan cuenta del proceso de recepción y asimilación de su propuesta artística en el contexto histórico de 1900. En un inicio d'Halmar resintió su obra con estas palabras: "la borrachera de colores que mareaba a Juan Francisco González ha degenerado en *delirium tremens*; el pintor de todo eso es un desequilibrado que da pinceladas locas (...) su colorido se hace ofuscante y molesto, sus lejos no están determinados; en fin, aquello es una paleta en que se hubieran vaciado tubos repletos de carmín y violeta"[4]. Y un año después advierte que, aunque "sigue creyendo que la retina del pintor está enferma de luz", y "a pesar de sus exageraciones", es el que "más se acerca á la naturaleza: de atrevidos tonos, de colores ardientes, viendo solo la mancha de las cosas"[5].

En un proceso de un año el crítico logra entender la forma de pintar de González, la aplicación del color, las manchas, la indefinición de ciertas zonas y una preocupación mayor por el total del cuadro que por el detalle, estableciendo un paralelo entre el pintor chileno y Claude Lantier, personaje del libro *La Obra* (1886) de Émile Zola, quien representa la figura del artista moderno por excelencia[6]. González, como un adelantado a su tiempo, terminó por convertirse en un maestro de la pintura chilena siendo responsable, a su vez, de incidir en el rumbo de sus discípulos como profesor de la Academia de Bellas Artes, quienes continuaron con la renovación y modernización que inició González en la pintura chilena, entre ellos, los integrantes del Grupo Montparnasse.

El interés de d'Halmar sobre la pintura de González se materializó en la realización de este retrato, que perteneció al escritor hasta que fue comprado a Juan Guzmán Cruchaga[7] por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) para el MAC por recomendación del Ministerio de Educación en 1952, con motivo de la *II Exposición Retrospectiva de la obra de Juan Francisco González*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes.

AMALIA CROSS

1 Para información biográfica, véase ficha siguiente (*Calle de San Fernando*). **2** Ambos frecuentaban los mismos círculos artísticos y, posteriormente, formaron parte del grupo Los Diez. **3** En sus palabras: "el maestro, se llamó Juan Francisco González, y poco debe haberse imaginado el más grande, no solo de los pintores, sino de los artistas chilenos, que su discípulo dilecto y entrañable no sería de su oficio, no en su ramo, pero dentro de las letras, con un amor creciente, es cierto, por el paisaje y el color, por las líneas y los volúmenes, por las medias tintas y los matices, y, sobre todo, por las proporciones y el total". En: D'HALMAR, Augusto. *Recuerdos Olvidados*. Santiago de Chile, Editorial Nascimiento, 1975, pp. 160–161. **4** En: *Revista Instantáneas de Luz y sombra* (35). Santiago de Chile, 5 de noviembre de 1900, [s.p.]. **5** En: *Revista Instantáneas de Luz y sombra* (66). Santiago de Chile, 23 de junio de 1901, [s.p.]. **6** D'Halmar escribe que, como en el caso de Lantier "Largo tiempo transcurrirá antes que la pintura de Juan Francisco González sea comprendida y sea estimada entre nosotros. Las innovaciones padecen una difícil gestación en sociedades retrógradas y rutinarias. Aún no apreciamos a Tolstói y Zola o a Baudelaire y a Verlaine; además, González, habiendo iluminado la pintura nacional, habiendo sembrado la simiente buena, no es tal vez el llamado a cosechar el laurel del triunfo: los descubridores y los iniciadores jamás gozan de sus afanes, ello es para los que vengan más tarde, para los que encuentren el rumbo ya trazado". En: *Revista Instantáneas de Luz y sombra* (66). Santiago de Chile, 23 de junio de 1901, [s.p]. **7** Juan Guzmán Cruchaga, Pablo Neruda, Augusto d'Halmar y Pedro Prado fundaron en Chile el PEN Club en 1925.

BIBLIOGRAFÍA DÍAZ, Wenceslao (ed.). *Juan Francisco González, cartas y otros documentos de la época*. Santiago de Chile, RIL Editores, 2004 • ZEGERS, Roberto. *Juan Francisco González. Maestro de la pintura chilena*. Santiago de Chile, Ediciones Ayer, 1981.

GONZÁLEZ
Juan Francisco

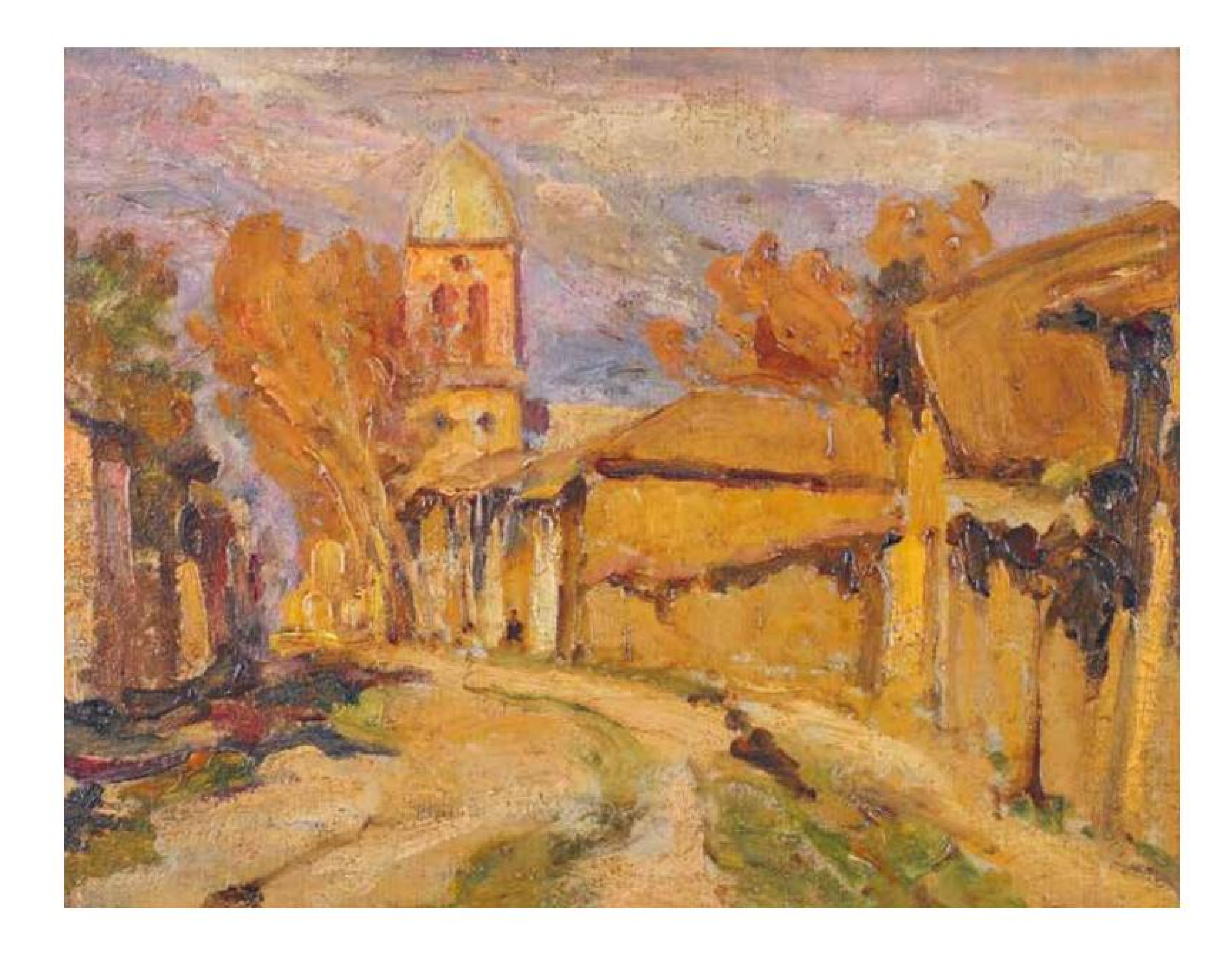
Santiago (Chile), 1853–1933

CALLE DE SAN FERNANDO (CALLEJÓN DE SAN FERNANDO)

ca. 1928 • Óleo sobre tela • 31,3 × 41 cm

INVENTARIO 6503 **PROCEDENCIA** Colección de Fernando González **EXPOSICIONES** *II Exposición retrospectiva del Pintor Juan Francisco González 1853–1953*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1953.

G



Juan Francisco González nació en Santiago en 1853. Estudió en el Instituto Nacional y en la Academia de Bellas Artes, donde fue alumno de Ernesto Kirchbach y Juan Mochi[1]. Frente a la enseñanza del arte académico de la época, de composiciones rígidas y temas clásicos, González desarrolló una pintura de paisajes campestres, populares y pueblos, donde el color es fuerte, pastoso y pincelada espontánea[2].

Durante su vida realizó una serie de viajes a Europa que contribuyeron en su formación artística. Fue profesor de dibujo en 1887 en el Liceo de hombres de Valparaíso y en la Escuela de Bellas Artes de Santiago desde 1910. Su obra marcó una renovación en la pintura chilena y su influencia fue gravitante en sus alumnos.

Calle de San Fernando corresponde a un motivo recurrente en su pintura, ciudades de la zona central de Chile (Santiago, Valparaíso, Limache, Melipilla, entre otras) que son vistas a través de sus calles y callejones. En esta obra aparecen construcciones arquitectónicas, casas al borde del camino y la torre de una iglesia hacia el fondo, que probablemente pintó antes del terremoto de 1928, el que destruyó casi la

totalidad de la región. Y aunque *Calle de San Fernando* no está datada, obras similares pertenecen a su último período de producción, entre 1920 y 1933, el año de su muerte.

A partir de esta obra podemos comprender su método de trabajo: el uso de colores intensos, pigmentos aplicados de manera directa y rápida en pinceladas, que son realizadas frente al motivo sobre un formato pequeño, fácil de transportar y que funciona como una impresión instantánea que da cuenta del total y logra abarcarlo velozmente[3]. Sus pinturas captan diferentes momentos lumínicos del día, siendo el atardecer el más estimulante para él, lo que en términos de color se traduce en los tonos crepusculares que predominan en esta pintura, tonos de amarillos y anaranjados que contrastan con los tonos de azules y violetas del cielo. El ejercicio consiste en capturar la luz a través de manchas de color que registran el impulso de la mano adiestrada a sintetizar las formas en constante cambio, esta manera de pintar lo llevó a ser catalogado como "manchista" e impresionista. Pero esa relación es dada por ciertas características formales en común y no por una afiliación o imitación al movimiento francés.

La "impresión" para Juan Francisco González tiene que ver con lo que percibe el ojo en una imagen general y fugaz. Como lo señala en uno de sus textos sobre el impresionismo: "el pintor no está obligado a dar una reproducción fotográfica o mecánica de todo cuanto tenga delante, sino que descuidando detalles inconducentes, pintará solo lo que allí siente. Traerá así a la luz las bellezas que otros no alcanzan a ver (...) esto se llama sentir la impresión" [4]. Su definición se hace cargo de los problemas que la fotografía planteó a la pintura en ese momento, y su diferencia radica, para él, en la simplicidad y lo nebuloso que se contrapone a los detalles y la nitidez de la imagen fotográfica y al efecto similar que produce en pintura el realismo académico. En oposición, González propone sentir la "impresión" de manera espontánea, a veces inconclusa, expresada en un gesto de síntesis, *el máximum de efecto con el mínimum de detalle*. Así sucede en esta obra donde el paisaje urbano es sintetizado en manchas pastosas y definidas, estructurando por medio de estas la composición del cuadro, dibujando con las pinceladas y el color. En esto último radica la modernidad de la obra de González, aparece en ella su dimensión material que la define cuando, por ejemplo, observamos que en el lugar del punto de fuga, en vez de proyectarse un infinito, aparece una densa mancha que el pintor coloca como un más acá de la pintura. AMALIA CROSS

1 Ernesto Kirchbach (Alemania, 1832–1880), pintor alemán llegó a Chile en 1869, y fue designado por el gobierno como director de la Academia de Pintura, cargo que ocupó durante seis años en donde formó a destacados artistas nacionales; Juan Mochi (Italia, 1831 – Chile, 1892), destacado académico y pintor de origen italiano, en Chile fue director de la Academia de Pintura por más de una década. **2** "En arte solo vale la intención, el impulso, lo por hacer: siempre es mejor el boceto que el cuadro terminado; en el bosquejo está todo el ardor, la pasión, la volcadura íntima del individuo, en el cuadro concluido está la academia, la retórica, lo que está amasado. [...] ¿Hay tanto arte en retocar, en acaramelar, en amanerar lo que ha salido, como un chiquillo, de uno mismo, envuelto en sangre, en ardor, en impulso? ¿Hay tanto arte? Y, si lo hay, me río de ese arte...". *La Nación*, 24 de abril de 1929. **3** Sobre su forma de trabajar, encontramos la narración de Augusto D'Halmar, quien solía acompañarlo a pintar al aire libre (*plein air*): "Cierto día que habían salido a 'paisajear' por las cercanías de Santiago, había sorprendido el pintor una de esas 'manchas' del crepúsculo que le apasionaban, cuando al ir a guardarla con la paleta en la caja, uno de los mirones le pidió el precio. —Quinientos pesos –replicó González. El preguntón sonrió irónicamente y, consultando su reloj, le hizo notar que para pintarla había tardado exactamente seis minutos... —¡No tal –exclamó en dolorido arranque Juan Francisco–, sino cuarenta años! ¡Cuarenta años de privaciones y de estudio, de sacrificios y de trabajo, para llegar a pintar eso en seis minutos!". La rapidez y el trabajo constante hicieron que González pintara en su vida alrededor de 4.000 obras, lo que se puede traducir en un promedio de cinco obras al día. En: D'HALMAR, Augusto. *Recuerdos Olvidados*. Santiago de Chile, Editorial Nascimiento, 1975, p. 161. **4** Artículo titulado "El impresionismo en la pintura" de 1894. Citado en: DÍAZ, Wenceslao (ed.). *Juan Francisco González. Cartas y otros documentos de la época*. Santiago de Chile, RIL Editores, 2004, p. 150.

GORDON
Arturo

Casablanca (Chile), 1883 –
Valparaíso (Chile), 1944

LA RIÑA

Sin data • Óleo sobre tela • 91,5 x 112,5 cm

INVENTARIO 1075500–K / 0203010010005874 **FORMA DE INGRESO** Si bien no se encuentra información exacta, figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1961 **INSCRIPCIONES** A. Gordon [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición Pintura Chilena*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1975 • *Exposición Pictórica Arturo Gordon y su obra*, Sala La Capilla del Teatro Municipal, Santiago de Chile, 1974.



G

La forma y la fecha en que la obra pasó a formar parte de la Colección MAC, se mantienen en incógnita ante la inexistencia de documentos que lo acrediten. Lo mismo sucede con su procedencia. Una posibilidad es que haya estado en el Museo desde su apertura, pues Gordon fue uno los artistas presentes en la exposición inaugural. Sin embargo, las obras exhibidas no están consignadas en el catálogo del evento[1], razón por la cual no es posible constatar esta conjetura. Solo se confirma la presencia de *La Riña* en el MAC a partir de 1961, año en que aparece registrada en el inventario de obras llevado a cabo por la institución[2]. Con posterioridad, en 1969 y 1975, respectivamente, la obra integró la *Exposición Permanente*[3] y la *Exposición de obras de la colección*[4] del Museo.

En el discurso de inauguración del MAC, el Rector de la Universidad de Chile, Juvenal Hernández, expresó que el objetivo de este museo era "abrir una nueva valorización y estímulo para el arte actual"[5]. Era 1947 y habían transcurrido tres años desde la muerte del autor de *La Riña*, considerado como uno de los artistas más destacados en Chile durante la primera mitad del siglo XX. Arturo Gordon fue premiado en certámenes oficiales, gozó de reconocimiento público y varias de sus obras fueron adquiridas por museos y particulares.

Sus estudios los realizó en la Escuela de Bellas Artes de Santiago donde asistió a las cátedras de Cosme San Martín, Richon Brunet, Juan Francisco González, Pedro Lira y Fernando Álvarez de Sotomayor. Según la historiografía del arte en Chile, este último pintor habría ejercido un mayor influjo sobre su obra orientándola hacia la tradición de pintura española que, a principios del siglo XX, se caracterizaba por la práctica del retrato y los asuntos de género, la luminosidad y la aplicación del color mediante pinceladas rápidas y yuxtapuestas.

Considerado como integrante de las llamadas Generación del Centenario y Generación del 13[6], Gordon incursionó en el retrato y el paisaje, no obstante las obras que más caracterizan su producción pictórica son aquellas que abordan la realidad cotidiana y las costumbres, principalmente, de las clases populares en un intento por comprender la condición humana e interpretar la identidad nacional.

La Riña presenta aspectos poco agradables de la sociedad, aquellos hábitos humanos que pueden causar incomodidad. Aunque el encuadre es cerrado y casi no hay referentes precisos que permitan reconocer lugares concretos, pareciera ser que la escena se desarrolla en las calles de algún pueblo o en los arrabales de una ciudad. Pese a lo que podría desprenderse del título, la obra no plasma el preciso instante en que se desarrolla la acción: no presenta a los personajes en movimiento ni exhibe la violencia de la pelea. No obstante, da cuenta de una tensión y un dramatismo contenidos. La obra muestra a un grupo de personajes, que es posible identificar con el mundo popular, en el momento posterior a la contienda entre dos hombres. Casi al centro de la composición, uno de ellos, vestido de blanco, con sombrero, pañuelo y ojotas, tiene la mano empuñada. El otro, situado hacia la derecha de la obra, parece abatido, su vestimenta está desarreglada y es asistido por otros dos hombres que lo sostienen. Hacia la izquierda de la obra, una mujer joven de rostro asustado, con vestido rojo y delantal, se refugia en una anciana. Otros tres personajes completan el conjunto: en primer plano un hombre de espaldas, la figura de una mujer en segundo plano y, al fondo, otra figura con sombrero.

En *La Riña* los recursos plásticos y elementos formales son igual de relevantes que el carácter narrativo. Así, la pintura y el dibujo se revelan como herramientas fundamentales en la obra. No se trata del dibujo descriptivo que copia fielmente el modelo, tampoco hay en su uso una preocupación por reproducir detalles anatómicos o de vestimenta. Es más bien un dibujo cercano a la caricatura. El artista se aleja del naturalismo mimético propio de la formación academicista para representar el carácter y la expresión de los personajes. Para ello simplifica las formas, recurre a la exageración, a la distorsión e incluso a las eliminaciones selectivas como se observa en los cuerpos y rostros abocetados de las figuras que a veces resultan deformes. A partir de esta característica, su trazo ha sido calificado en reiteradas ocasiones como "goyesco".

El empaste denso, la intensidad cromática y los contrastes luminosos que identifican el estilo pictórico de Arturo Gordon potencian el dramatismo del tema y de la composición en *La Riña*. La pincelada es visible y revela la textura y el espesor de los óleos aplicados en amplias zonas sobre el lienzo. Mediante estas manchas de pintura Gordon crea formas y volúmenes, define contornos y va configurando el espacio. Lo anterior, es evidente en los rostros y cuerpos de algunas figuras formadas solo a partir de manchas. En paralelo, se observa un vibrante colorido. A diferencia de otras obras del artista en las que predominan los tonos pasteles, una tonalidad cálida invade esta pintura en la que rojos, anaranjados, marrones, violetas, azules, ocres, grises, blancos y negros se conjugan y contrastan violentamente para producir tensión. Los pigmentos se mezclan mediante pequeñas pinceladas. El color no imita las cualidades sensibles de la realidad y es utilizado con fines expresivos y lumínicos.

KALIUSKA SANTIBÁÑEZ

1 Véase: Catálogo *Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1947. **2** Inventario [8] de noviembre de 1961, Sección Pintura. En: Subfondo Colección, Serie Inventarios, caja I.01, carpeta Inventarios 1961 1/3. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **3** *Exposición Permanente*, Museo Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, septiembre 1969. En: Subfondo Correspondencia, caja 17, carpeta COR 1969.10. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **4** En: Subfondo Correspondencia, caja 23, carpeta COR 1975.6. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **5** Catálogo *Inauguración Museo de Arte Contemporáneo...*, [s.p.]. **6** El coleccionista Luis Álvarez Urquieta considera a Arturo Gordon como discípulo de Pedro Lira. Por su parte, ni Pablo Neruda ni Carlos Isamitt lo incluyen en la Generación de 1913. Fue *Historia de la Pintura Chilena* de Antonio Romera el primero de los textos canónicos de historiografía del arte en Chile en incluir a Arturo Gordon en este grupo generacional.

BIBLIOGRAFÍA ROMERA, Antonio. *Asedio a la Pintura Chilena (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1969 • MELCHERTS, Enrique. *Arturo Gordon Vargas*. Santiago de Chile, [s.n.], 1987 • ÁLVAREZ URQUIETA, Luis. *La Pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago de Chile, [s.n.], 1928 • IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

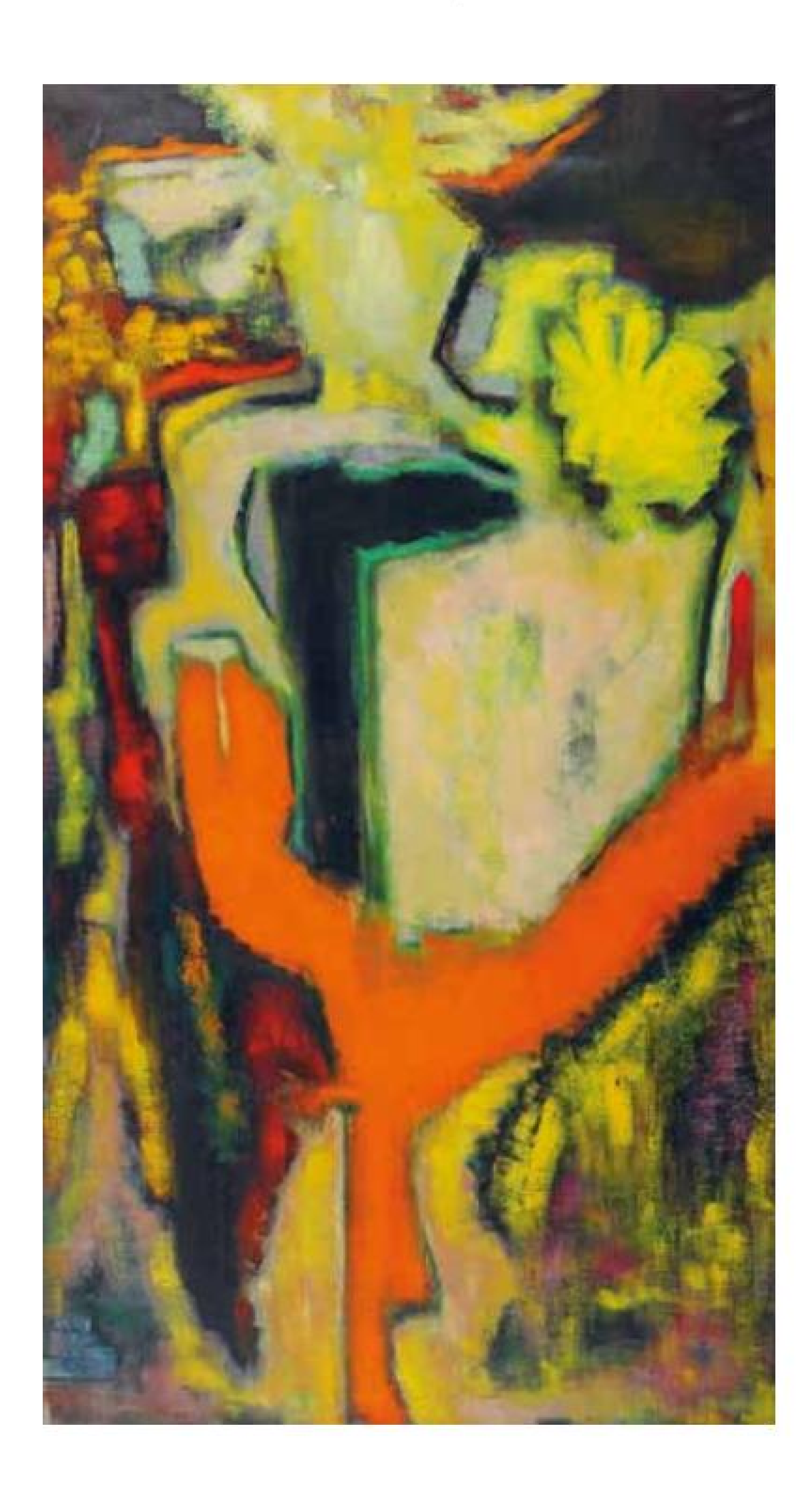
GRAU
Ricardo

Burdeos (Francia), 1907 –
Lima (Perú), 1970

COMPOSICIÓN

ca. 1960 • Óleo sobre tela • 120 x 65 cm

INVENTARIO 1075527–1 / 020301001005924 **FORMA DE INGRESO** Donado a la Universidad de Chile por el Frente de Acción Popular (FRAP) en 1964 **EXPOSICIONES** *Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile*, Edificio España, Santiago de Chile, 1964 • *Exposición internacional de arte contemporáneo*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1985.



A lo largo de toda su carrera como pintor, Ricardo Grau mantuvo una permanente fidelidad a aquel principio modernista que compendiara Maurice Denis en un conocido aforismo: "Hay que recordar que un cuadro antes de ser una anécdota cualquiera, un caballo de batalla o una mujer desnuda, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores distribuidos en cierto orden"[1]. Grau no solo fue uno de los primeros artistas peruanos que asumieron esta comprensión purista de su oficio, sino que además fue el único de aquellos pioneros que le otorgó presencia pública y la convirtió en un auténtico motor de renovación de la plástica de su país. Esta actitud lo convirtió en un ejemplo para aquellos que buscaban liberar a la pintura local de cualquier subordinación temática, acercándolo incluso a la generación de jóvenes que enarboló la batalla a favor de la abstracción. De hecho, Grau compartió con la novel vanguardia modernista una idéntica confianza en la creatividad individual y una comprensión trascendente de la práctica artística, en la cual debía primar el universalismo de los valores estéticos.

Nacido en Burdeos e hijo de padres peruanos, Ricardo Grau era nieto del famoso almirante Miguel Grau Seminario, combatiente de la Guerra del Pacífico. Se formó

en diversas academias de su ciudad natal y de París, bajo la tutela de André Favory, Othon Friesz, Fernand Léger y André Lothe[2]. Su pintura temprana asimilaba la lección de Paul Cézanne dentro de ciertos márgenes académicos, alineándose en una vertiente tradicional de la llamada Escuela de París. El artista se trasladó a Lima en 1937, cuando arreciaban los ataques contra el pintor indigenista José Sabogal y el sesgo nacionalista que este había impuesto a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Despojado de "toda veleidad literaria o escarceo decorativo"[3], el austero refinamiento cosmopolita de la obra de Grau fue percibido como un convincente argumento contra el indigenismo de la ENBA y su deliberada crudeza técnica. De ahí que la incorporación del pintor a la escena local marcara un importante punto de quiebre.

Aunque los diversos opositores al indigenismo erigieron rápidamente al artista como la figura antagónica de Sabogal, este consenso se consiguió debido en parte a una obra más bien conservadora. En sintonía con el *rappelle a l'ordre* de la posguerra, el artista había mantenido distancia frente a los "excesos" de la vanguardia para apostar por una pintura que otorgaba un papel marginal al tema y se cimentaba en la solidez del oficio. Pero su posición a favor de la autonomía del arte irá asumiendo un sesgo experimental mayor cuando, en los años 40, incursione en el surrealismo académico, embarcándose luego en una acusada deformación de la realidad visual que otorgaba cada vez mayor protagonismo al color. A lo largo de la década siguiente abandonaría esta pintura de intenso cromatismo y pincelada pastosa, para evolucionar hacia abigarradas composiciones articuladas por misteriosas figuras recortadas y de colores planos. Estas últimas formas, sumamente estilizadas, evocaban misteriosos signos del pasado prehispánico al tiempo que recordaba el rigor lineal de la abstracción geométrica, tendencia que empezaba a perfilarse en la escena local.

Sin embargo, la adopción de un lenguaje definidamente no figurativo solo llegó hacia 1960, y partiría de un retorno a su interés inicial por las calidades superficiales y cromáticas del lienzo. *Composición* constituye un ejemplo destacado de las incursiones iniciales de Grau en la abstracción. La imagen parece mantener un vago punto de referencia figurativo en su vibración cromática de rojos y naranjas, cuya sugerencia de formas orgánicas evoca los bodegones y figuras de inspiración picassiana que el pintor realizará a inicios de la década del 50. Pero aquellos recursos sirven aquí únicamente para articular de forma organizada diversas manchas de color, las cuales imponen sus texturas de efectos iridiscentes como valores en sí mismos. En este sentido, la obra constituye un riguroso ejercicio cromático, cuya intensidad tonal y soltura de ejecución no asume una función propiamente expresiva. *Composición* responde más bien a una voluntad formalista que, pocos años después y en palabras del crítico Juan Acha, terminaría por "sustraer al espectador todo soporte –sicológico, sensorial y espiritual– que no sea el estrictamente pictórico"[4].

En el momento en que el artista ingresaba a la no figuración, este lenguaje empezaba a posicionarse ventajosamente en el contexto peruano. Atrás iban quedando las ásperas polémicas que habían polarizado la escena artística limeña apenas unos años antes, e incluso los que en ellas se opusieron al arte abstracto empezaban a convertirse al nuevo credo estético. Pese a lo anterior, Grau podía ser considerado una figura casi insular por un crítico como el propio Acha, quien algunos años después lo señalaría como uno de los pocos pintores latinoamericanos que no utilizaba el nuevo lenguaje para la búsqueda de "la expresión o belleza tradicionales" (Acha, 1966). En efecto, los tanteos iniciales del artista terminarían embarcándolo en una austera búsqueda de las posibilidades perceptuales del color, de su "dimensión intelectual" (Acha, 1966). Una actitud que, como señalaba el mismo crítico, sin duda provenía del ya viejo aforismo de Denis, pero que al mismo tiempo otorgaba a este una dimensión plenamente moderna. RICARDO KUSUNOKI

---

1 La frase fue recogida por el crítico Raúl María Pereira en su importante balance de la plástica peruana de la primera mitad del siglo XX, en el que precisamente señaló a Grau como el artista más cercano a esta definición de la pintura. Véase: PEREIRA, Raúl María. Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea. *El Arquitecto Peruano* XVI (56): 11–28, junio de 1942. **2** La biografía más detallada del artista ha sido trazada en: MOLL, Ricardo. *Ricardo Grau*. Lima, Editorial Navarrete, 1989. **3** MORE, Carlos. Ricardo Grau ha demostrado con su exposición ser el mejor representante de la plástica en el Perú. *Cascabel*, Lima, Perú, 27 de junio de 1937. Pintor autodidacto, More (1904–1944) había sido uno de los primeros en cuestionar el indigenismo sabogalino. **4** ACHA, Juan. La pintura no hedonista de Ricardo Grau. *El Comercio*, Lima, Perú, 12 de octubre de 1962.

BIBLIOGRAFÍA RÍOS, Juan. *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima, Editorial Antártica, 1946 • MOLL, Ricardo. Encuesta: Ricardo Grau expone sus puntos de vista sobre la pintura y sus escuelas. *Semanario Peruano* (24): 22–24, 1952 • MOUSSINEAUX, Jean Max. La mitología cruel de Ricardo Grau. *El Comercio*, Lima, Perú, 17 de noviembre 1957 • ACHA, Juan. La nueva dimensión cromática de Ricardo Grau. *El Comercio*, Lima, Perú, 29 de mayo 1966 • LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, 1976.

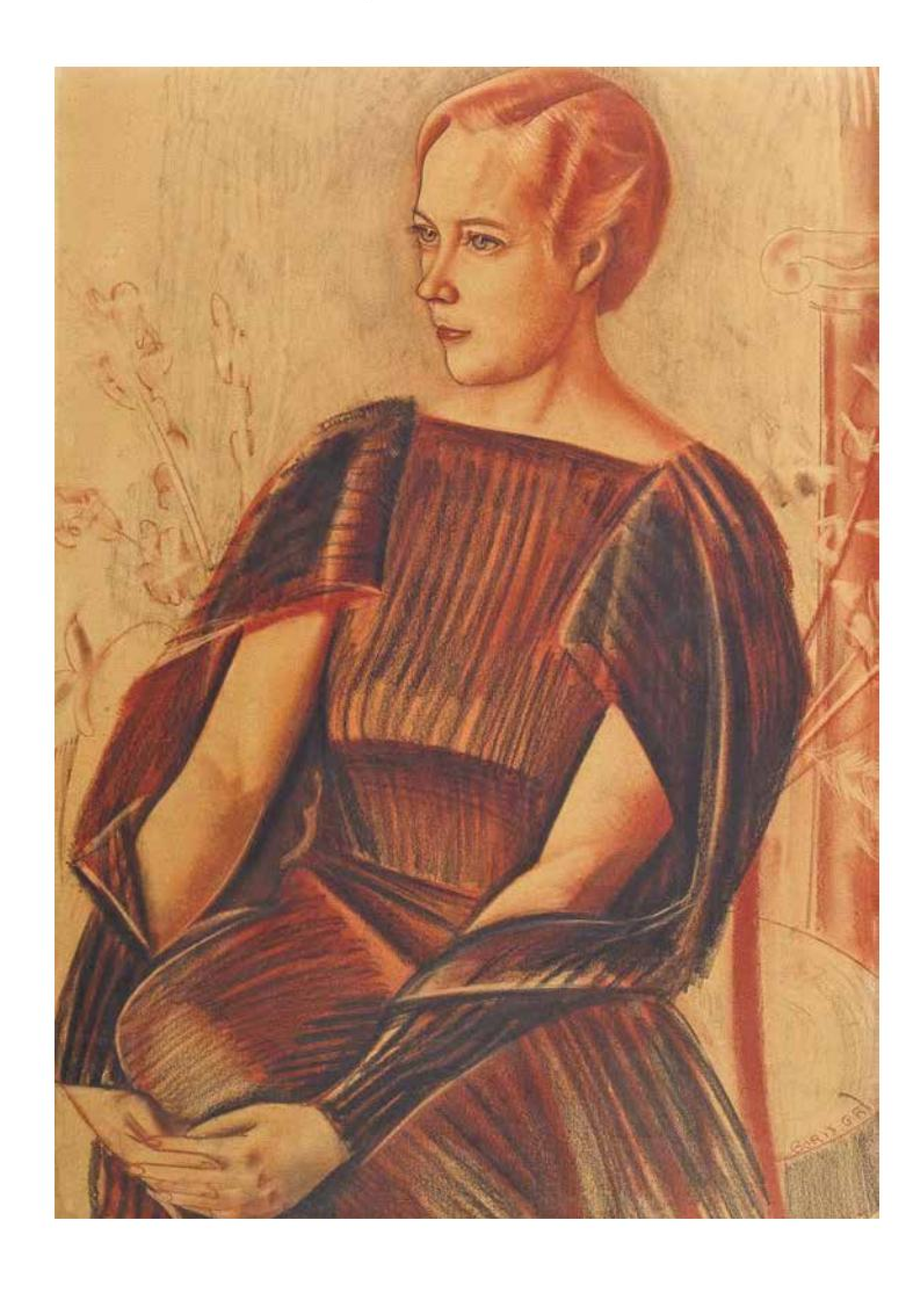
GRIGORIEV
Boris

Rýbinsk (Rusia), 1886 –
Cagnes-sur-Mer (Francia), 1939

RETRATO

1936 • Dibujo, sanguina y carbón • 96,5 × 69 cm

INVENTARIO 1075365–1 / 020301001005749 **PROCEDENCIA** En préstamo al Museo de Arte Contemporáneo en ocasión de la *Exposición Inaugural* **FORMA DE INGRESO** Donación del Grupo de Amigos de Boris Grigoriev en 1947 **INSCRIPCIONES** BORIS GRIGOR 1936 N-Y [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Dibujos y grabados del Museo de Arte Contemporáneo*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1974 • *Primera mirada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2001.



G

Boris Grigoriev realizó sus estudios artísticos en la Escuela de dibujo de Stogoff (Moscú) en 1918, para entrar luego a la Academia Imperial de San Petersburgo. Sale tempranamente de su país natal para estudiar en la capital francesa donde se verá influenciado por las corrientes pictóricas del momento. Prontamente es reconocido como dibujante, y es relacionado con los *fauves*. Realizó estudios formales en la Academié de la Grande Chaumière.

Retrato, representa supuestamente una dama en el contexto neoyorkino de los años 30 donde se desenvolvía el pintor ruso, y que era fuertemente estimulante para artistas de distintas latitudes, alrededor de la figura de la filántropa norteamericana Gertrude Withey. Esta obra, solo con sanguina y carbón, compone una figura femenina altamente definida, la cual sigue patrones de disposición corporal que se pueden ver en la tradición de dicho género pictórico. Con un semi escorzo se nos muestra sentada, con la mirada hacia un costado, contrastando con unas plantas y un capitel que se insinúan al fondo. El nivel de volumen en las manos y brazos tiene un grado de ejecución altamente logrado gracias al uso de los materiales, para generar luz, lo que a su vez define y modula con un lápiz muy fino.

Grigoriev demuestra con esta obra un manejo de los materiales interesante, todo el trabajo es una lección de dibujo, desde el boceto a la delimitación. Tanto la definición de la silueta, del rostro y el cuello están sombreados por la sanguina; el pelo de la mujer, está compuesto por trazos firmes hechos con el lápiz, al igual que otros insinuados para completar la trama de cabellos recogidos hacia atrás. El vestido es fluido, posee una mayor soltura a la rigidez estructural que supone. El carbón domina en su contraposición con la sanguina en el vestido, líneas sinuosas generan este traje sensual, con aberturas en los costados de las mangas. La soltura que se produce en ciertas zonas de la prenda de vestir, se proyectan agudamente fuera del cuerpo de la mujer. Tanto el diseño, como la síntesis formal de los rasgos faciales y corporales, tienen relación con las composiciones estilísticas del *Art Decó* (estilo predominante en los Estados Unidos para esa década).

Grigoriev llega a Chile hacia 1928 por recomendación y contratación de Carlos Isamitt, quien quería generar un proceso de modernización a gran escala dentro de la Escuela de Bellas Artes. En el desarrollo de dicha transformación –el cual podemos ver en pintura con Grigoriev–, se enmarca la refundación de la Escuela de Artes Decorativas hasta la Escuela de Artes Aplicadas.

Por otro lado, la Sociedad Nacional de Bellas Artes, ve con malos ojos la tarea realizada por Isamitt. Son ellos, desde la crítica de arte en medios de prensa conservadores, quienes insisten en lo mezquino y mal ejecutado de la pintura del artista ruso. Por otro lado, y reforzando la primera experiencia –desagradable, dicho sea de paso– en Chile de Grigoriev, como presidente de jurado de *Salón Oficial* de 1928, será responsabilizado por el desastre que vieron en la inclusión de un lenguaje moderno en arte, por parte de los grupos más conservadores. Entre 1932 y 1936 trabaja y se establece en Nueva York. A mediados de 1936 viaja a América Latina, expone en Santiago y Río de Janeiro. En su muestra de julio de ese año, la misma prensa que lo había atacado tenazmente se deshace en halagos hacia el pintor ruso. "Boris Grigorieff [sic], el vigoroso pintor que ha recorrido el mundo, y que sigue incansable sus viajes por todos los rincones lejos de su Rusia, de la cual trae recuerdos en algunos de sus cuadros, está otra vez en nuestra capital"[1].

Aun cuando tanto en sus retratos que podemos ver en otras colecciones institucionales de Chile y otros países, como en su famosa serie sobre el campesinado ruso, *Rasseia*, el predominio en la composición esta casi en su totalidad en el color. En *Retrato*, vemos una influencia de la gráfica propia de la época –la que maneja perfectamente– y que, a su vez, demuestra la gran capacidad de colorista que tenía el artista ruso. MATÍAS ALLENDE

1 A. M. R. M. Norte América es ahora el centro del arte, dice Boris Grigorieff. *La Nación*, Santiago, Chile, 27 de julio de 1936.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Boris Grigoriev: de las colecciones rusas, europeas, estadounidenses y chilenas*. Santiago de Chile, Instituto Cultural de Providencia, 2012 • ACEVEDO, Antonio. Grigoriev en Chile. *Revista de Arte*, Santiago, Chile, Departamento de Educación Artística del Ministerio de Educación Pública, septiembre de 1928 • TUPPER, Patricio. Rusia y Chile unidos por dos artistas. *Revista Rusia XXI* (7). Embajada de la Federación Rusa en Chile, junio de 2009 • HOY SE INAUGURA la exposición de Grigorieff. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 23 de julio de 1936.

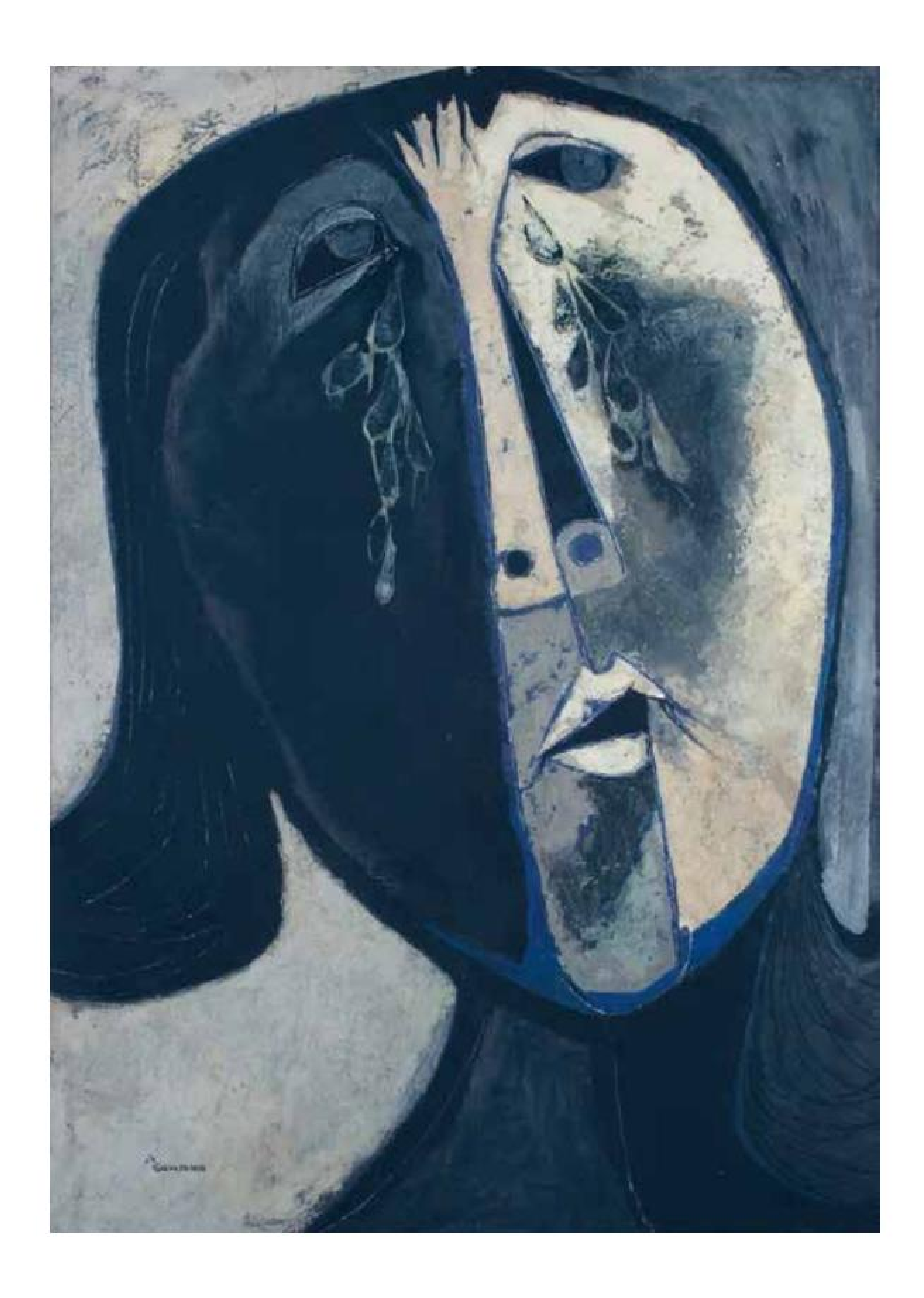
GUAYASAMÍN
Oswaldo

Quito (Ecuador), 1919 –
Baltimore (Estados Unidos), 1999

NIÑA[1]

ca. 1964 • Óleo sobre tela • 135 × 97 cm

INVENTARIO 1075548–4 / 020301001005966 **FORMA DE INGRESO** Donado a la Universidad de Chile por el Frente de Acción Popular (FRAP) en 1964 **INSCRIPCIONES** Guayasamín [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *Exposición de Solidaridad con el Pueblo de Chile*, Edificio España, Santiago de Chile, 1964.



G

"Rostros de piel quemada por el frío donde las lágrimas estaban congeladas por siglos, hasta no saber si eran de sal o eran de piedra", dice Guayasamín al hablar sobre uno de los motivos que más le apasionan y que casi monopolizan la producción de su obra: los rostros. La *Niña* perteneciente a la Colección del MAC parece materializar la frase del pintor, en tanto las lágrimas que invaden esa piel curtida y de apariencia áspera poseen una solidez que nos invita a imaginarlas como inamovibles, como siempre presentes en sus ojos. El arte del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín desde sus primeros lienzos estuvo dedicado a capturar el rostro: al

principio el de sus familiares, siempre el retrato de sus amigos, pero ante todo el rostro de sus compatriotas, siendo así que *Huaycañán* –el *Camino del llanto*–, su gran serie de 103 lienzos trabajados entre 1945 y 1952, estará constituida exclusivamente por rostros donde el mestizaje, la negritud y lo indígena, lo abarcarán todo.

Para Guayasamín, la pintura de rostros guarda el potencial de capturar y exaltar la condición profunda en la apariencia, de hablar del alma, el dolor o la alegría en los rasgos de una cara, donde los colores y las formas significan historias y realidades de vida. El lienzo de la *Niña* (nombre atribuido) también se enmarca dentro de la fascinación sostenida del pintor ecuatoriano por la feminidad y la infancia en sus facetas desprotegidas y vulneradas.

Los trazos y el estilo característico de Guayasamín se reconocen con inmediatez en lo rasgos de la *Niña*, poseedora de un rostro geometrizado y dividido en mitades monocromas, donde sombra y luz juegan a polarizar la ternura y la tragedia en un solo ser. Guayasamín le parte la mirada y la posición de las pupilas provoca distintos efectos en el espectador: mientras un ojo parece contemplarnos adolorido, temeroso y ausente; el otro, el derecho, nos mira como horrorizado, simulando una emoción similar al reclamo, pero velado por cierta incredulidad y rechazo. Pétreas lágrimas se aferran como lacras a ese espacio casi vacío que es la piel, una piel que no es blanca, que se declara indígena, marginal en consecuencia y explotada. De igual manera, su pasividad –pues en ella la contorsión y los gritos de dolor típicos del artista no la han marcado–, alude al sufrimiento que corrompe a la inocencia, a la infancia y a la belleza. En Guayasamín, el dolor (la retórica del dolor) no purifica sino que deforma. Las líneas desfiguradas de la boca de la *Niña* nos inspiran un silencio que gobierna la obra, y que en su acercamiento dramático, nos hacen sentir que la respiración no fluye sino que permanece contenida en esos labios apenas abiertos. La nariz es el canal que conduce las lágrimas y el puente que conecta los costados del rostro con su juego de colores, que absorbe a la frente y nos empuja hacia el cabello negro que cae desigual hacia los hombros cortados. Hay incomodidad en el giro y la diagonal del cuerpo. La paleta de colores, limitada y sombría, permite que negros, grises y ocres jueguen a entremezclarse, manchándose unos a otros en la fracción iluminada del rostro. Contornos negros, azules y blancos contienen a las figuras, delineándolas, solo las lágrimas escapan y se escurren.

La *Niña* es una obra que llega a Chile en 1964, donada por Guayasamín a propósito de la *Exposición Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile*[2], exhibición organizada por el Comando Nacional de Escritores y Artistas de Izquierda de Chile en pro del Frente de Acción Popular. La exposición se inaugura el 22 de julio de 1964, apenas un mes antes de la votación presidencial donde Salvador Allende pierde las elecciones. En este sentido, la donación de la *Niña* por parte de Guayasamín, implica el sello de una alianza social y una amistad duradera entre el pintor ecuatoriano y el futuro presidente chileno, pues ambos se habían conocido en 1962 durante una visita a La Habana. Esta participación de Guayasamín en la *Exposición de Solidaridad*, enriquece el historial del artista en Chile, donde había expuesto en 1946 (Lihn, 1967)[3] y donde exhibirá parte de *La edad de la ira* en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1971. Asimismo, existe mucha estrechez entre Chile y Guayasamín, pues más allá de su proximidad con Allende y su notable amistad con Neruda –quien le dedicará varios textos[4] y a quien el ecuatoriano retratará–, producirá varios lienzos dedicados a la dictadura, como *Lágrimas de sangre*[5](1973) donde homenajea a Allende, Neruda y Víctor Jara. La *Niña* de Guayasamín constituye un primer paso en esta historia de afectos que rodea las múltiples relaciones de Guayasamín con los artistas y políticos chilenos, y de su compromiso con el proyecto de unidad latinoamericana del siglo XX. MARÍA BEATRIZ HARO

1 Originalmente la obra no llevó título. *Niña* es un nombre atribuido por el MAC en base a una conversación de su restaurador Francisco González con la hija del autor. **2** Obras donadas a partir de la *Exposición de solidaridad con el pueblo de Chile*, 1964. En: Subfondo Correspondencia, caja 7, carpeta COR 1964.8. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **3** MEDINA VENTURA, Eduardo. Exposición de pintura ecuatoriana. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 12 de marzo de 1946. **4** "Pocos pintores de nuestra América son tan poderosos como este ecuatoriano intransferible; tiene el toque de la fuerza; es un anfitrión de raíces; da cita a la tempestad, a la violencia, a la inexactitud, y todo ello, a vista y paciencia de nuestros ojos, se transforma en luz" (Neruda, 2006). **5** GUAYASAMÍN, Oswaldo. *Lágrimas de Sangre* (Homenaje a Salvador Allende, Pablo Neruda y Víctor Jara). Quito, Colección Fundación Guayasamín, 1973.

BIBLIOGRAFÍA ADOUM, Jorge Enrique. *El hombre, la obra, la crítica.* Núremberg, Das Verlag das endere, 1998 • Catálogo *Exposición Internacional de Solidaridad con el pueblo de Chile.* Santiago de Chile, Comando de Escritores y Artistas de Izquierda de Chile, 1964 • NERUDA, Pablo. Entrada a Guayasamín. En: *América, mi canto, mi sangre. Un canto latinoamericano de dolor y resistencia.* Nueva York, Ocean Press, 2006.

GUEVARA
Álvaro

Valparaíso (Chile), 1894 –
Aix-en-Provence (Francia), 1951

NEGROS (ANCIANA DEL HOSPICIO)

ca. 1923 • Óleo sobre tela • 183,5 × 122 cm

INVENTARIO 1075869–6 / 020301001005840 **FORMA DE INGRESO** Donación de Dorila Guevara en 1963 **INSCRIPCIONES** Nº 1, Negros, Álvaro Guevara [reverso, centro superior] **EXPOSICIONES** *Salón Oficial*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1923 • *Nuevas Adquisiciones*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1963.



Álvaro Guevara estudió Arte en la Slade School of Art en Londres entre 1912 y 1916. Antes de regresar a Chile en 1922, ya había alcanzado un lugar dentro de los pintores modernos de la escena artística londinense y cierta fama como retratista, por una serie de retratos de mujeres, como el de *Edith Sitwell* (1919), adquirido por la Tate Gallery en 1920 y el de *Nancy Cunard* (1919), adquirido en 1954 por la National Gallery of Victoria en Melbourne.

Negros se relaciona con esta serie de retratos, tanto por el formato de medidas muy similares como por el tema, en este caso, una anciana sentada sobre una silla en una oscura habitación de un asilo. Por esta razón la obra figuró erróneamente en los inventarios del Museo con el título *Anciana del Hospicio* hasta que las investigaciones *in situ* revelaron que en el reverso del cuadro está escrito el verdadero título de la obra y la firma del artista. Esto se debe a que la obra fue enviada al *Salón Oficial* de 1923, y los artistas debían firmar al reverso para no incidir en la selección del jurado. En el Catálogo del *Salón Oficial, Negros* figura junto a otras cuatro pinturas, y como señala su título, la obra está hecha con negros, pigmentos oscuros sobre la tela. El cuadro, visto de lejos, parece un rectángulo negro, lo que dificulta el reconocimiento de la figura y le resta importancia al tema, haciendo énfasis en aspectos puramente pictóricos como lo son el color, la materia y el formato.

Las impresiones y reacciones que la obra generó en el contexto artístico local fueron contradictorias y controversiales, y contribuyeron a dar relieve al debate sobre la modernidad pictórica que se había iniciado poco antes con la primera exposición del Grupo Montparnasse. El crítico Nathanael Yáñez Silva, en un artículo titulado "Álvaro Guevara: apreciaciones sobre sus cuadros. Generalidades sobre los modernistas en pintura", tomó posición en contra de la propuesta artística de Guevara, y sobre esta obra en específico, señaló: "los negros del señor Guevara son negros, sencillamente, opacos, desagradables al ojo, que al fin de poco tiempo terminan por fatigar. (...) No vemos tampoco volúmenes apreciables... Todo se mueve... porque no hay construcción razonada, porque ¡en nada de todo eso hay lógica! Nos sorprende de sobremanera que esta tela o que estas telas, hayan sido admitidas al salón... rechazamos sencillamente lo que es feo"[1]. Solo el crítico Jean Emar (Álvaro Yáñez) defendió la modernidad de Guevara al reconocer en su actitud un gesto de provocación y transgresión que contribuía de manera efectiva con la discusión y renovación de la pintura respecto de los cánones convencionales del arte en Chile, que Emar y los artistas del Grupo Montparnasse cuestionaron al poner en entre dicho la definición tradicional del arte.

Sin embargo, y posteriormente a la polémica que generó el *Salón* de 1923, esta obra pasó al olvido y la figura de Guevara fue omitida en los relatos de la historia del arte en Chile. Hasta que en 1963, en el contexto de un programa de donaciones y adquisiciones desarrollado durante la dirección de Nemesio Antúnez, quien buscó incrementar y dar relieve a la Colección del Museo, Dorila Guevara, hermana del pintor, donó la obra al MAC permitiendo reconocer y perfilar la importancia de esta. Como queda registrado en una carta de agradecimiento de Antúnez a Dorila Guevara, el director expresa: "Le escribo para decirle que la magnífica tela del pintor Álvaro Guevara, que UD. obsequió a este Museo, es motivo de orgullo de su colección permanente y será un motivo de estudio de las futuras generaciones de artistas"[2]. Ese mismo año la obra fue exhibida por segunda y última vez en el marco de la exposición *Nuevas Adquisiciones* en el MAC. En esa ocasión Enrique Lihn vio la obra y la describió con las siguientes palabras: "A la entrada me fijo en un enorme cuadro. El retrato de una espantosa anciana aquilina, eternizada y tensa en su silla tácita. La oscuridad en ella y alrededor de ella tiene algo de viscoso, glacial y penetrante. –Bacon pienso, buscando un punto de referencia libresco–. Un Bacon naturalista. Pero sé, inmediatamente, que es de Álvaro Guevara, el pintor chileno que solo volvió una vez, pero de paso fantasmal, a su patria"[3].

Esta obra es un documento y un contrapunto para los relatos sobre la incorporación de la modernidad artística en el arte chileno, ya que complementa lo que se ha escrito al respecto, aportando aspectos críticos inéditos para comprender el concepto de modernidad en relación con el fenómeno histórico de su recepción en la escena artística local. AMALIA CROSS

1 En: *El Diario Ilustrado.* Santiago, Chile, 12 de noviembre 1923, p. 5. **2** Carta de agradecimiento, 6 de febrero de 1963. En: Subfondo Colección, Serie Adquisiciones, carpeta SD2 G-M, GVA.01. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **3** Cabe señalar que Guevara regresó a Chile en dos ocasiones: la primera de ellas en la década del 20, cuando realiza esta obra; y la segunda vez, en la década del 40.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Salón Oficial de 1923.* Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1923 • LIHN, Enrique. Museyion. *Revista de Arte* (18): [s.p.]. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1963 • CROSS, Amalia. Knockout a la pintura. Álvaro Guevara en la historia del arte chileno. *Revista 180* (33): 10–15. Universidad Diego Portales, 2014.

GUEVARA
Álvaro

Valparaíso (Chile), 1894 –
Aix-en-Provence (Francia), 1951

SIN TÍTULO (PAISAJE, PAISAJE DE ARAUCO)

ca. 1925 • Óleo sobre tela • 34,5 × 54 cm

INVENTARIO 1075567–0 / 020301001005991 **PROCEDENCIA** En préstamo al Museo de Arte Contemporáneo en ocasión de la *Exposición Inaugural* **FORMA DE INGRESO** Donación de Susana Guevara de Mueller en 1947 **EXPOSICIONES** *Paintings of Chile*, The Leicester Galleries, Londres, 1926 • *Exposición Inaugural*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1947 • *Refundación*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2005.



Esta obra pertenece a una serie de pinturas realizadas por Álvaro Guevara durante su estadía en el sur de Chile, entre 1924 y 1926. En 1922, Guevara, radicado en Londres desde 1908, decidió regresar con el objeto de pintar una serie de cuadros para exponerlos a su regreso en la capital europea. Una vez en Chile, viajó a la zona de la Araucanía, hacia la cordillera de la región de Temuco, donde permaneció por más de un año y pintó más de 50 cuadros, principalmente paisajes, retratos de indígenas y escenas costumbristas. Algunas de estas obras, entre ellas probablemente el paisaje de la Colección del MAC, se exhibieron en The Leicester Galleries con el nombre de *Paintings of Chile* en 1926, cuyo catálogo escribió el escritor británico Osbert Sitwell, quien resalta “el predominio de los colores, que se yuxtaponen en pinceladas de diferentes tamaños y direcciones, creando una sensación de movimiento en la pintura, dando forma a ‘árboles gigantes oscilando en su enredo tropical’”[1].

Su esperado retorno a los círculos artísticos londinenses de vanguardia provocó variadas reacciones por parte de la crítica, a través de las cuales podemos desprender las principales características de su obra. En la revista *Apollo* se señala que: "En 1922 él dejó Inglaterra con la intención de regresar en cuatro meses, pero se quedó por cuatro años, y esta exposición es el resultado de la permanencia en su Chile nativo. El color es todavía, como antes, su punto fuerte. Sus esquemas de color son particularmente lo propio y diferente ante cualquier otro pintor"[2]. Como se expresa en *Apollo*, Guevara fue tradicionalmente elogiado por su fino trabajo con el color, una característica que estaba presente en su obra desde su primera exposición en 1916 en The Omega Workshops, cuando el pintor Walter Sickert definió su destreza de colorista como el "don" propio de un pintor moderno. Sin embargo, tiempo después, otro crítico de arte, Clive Bell, señaló que su obra todavía tenía una influencia de Matisse, como en su primera etapa, pero ahora de manera inconsciente y desafortunada[3].

Las relaciones entre los colores brillantes, los toques de rojo en contraste con una gama de verdes, azules, violeta y amarillo, generan un aspecto cálido, abundante, suelto y exótico. Este componente singular en la pintura de Guevara no solo radica en el uso del color, sino también en el tema, que para los ingleses podía ser el bosque "tropical" y el retrato de "nativos". El registro de paisajes remotos y culturas primitivas constituyen importantes tópicos en el arte moderno, pero en el caso de la pintura de Guevara se atenúa por su condición de sudamericano que regresaba a pintar la naturaleza de su país para llevar imágenes a Europa[4]. Sobre el interés etnográfico y la condición de artista viajero, la experiencia de Guevara en el sur de nuestro país fue crucial y detonó en su obra un cambio que anticipó su interés por el Surrealismo, que fue plasmado en 1927 en la serie *25 flores imaginarias*. La idea concebida durante su viaje a Chile, cristalizó en la exhibición que Guevara realizó en la galería Van Leer en París en colaboración con el poeta surrealista René Crevel.

Además de este *Paisaje de Arauco*, en la actualidad se encuentran algunos de sus cuadros expuestos en 1926 en colecciones públicas en Inglaterra (*A chilean interior, South-american boy, The Hunter*) y en Chile, tres paisajes en la colección del MNBA (*Árboles, Paisaje, Paisaje selvático*). Es muy probable que esta obra haya formado parte de la *Exposición Inaugural* del MAC, ya que su nombre figura en el catálogo de esta como uno de los artistas fundacionales para el Museo, y a través de su hermana Susana Guevara, se gestionó la inclusión de su obra para la exposición. AMALIA CROSS

1 Catálogo exposición *Paintings of Chile by Alvaro Guevara with a prefatory note by Osbert Sitwell*. Londres, The Leicester Galleries, 1926, p. 13. **2** ALVARO GUEVARA's Exhibition at the Leicester Galleries. *Apollo: A Journal of the Arts*, Noviembre–Diciembre 1926, p. 228. **3** BELL, Clive. Autumn shows in London. *Vogue Magazine*, Early December 1926, p. 79. **4** Operación que, según sus palabras, nadie había realizado desde Whistler, pintor muy admirado por Guevara quien realizó una serie de cuadros a partir de su viaje a Chile, específicamente en Valparaíso en el año 1866.

GUEVARA
Dorila

Valparaíso (Chile), 1886 –
Santiago (Chile), 1973

SIN TÍTULO

1962 • Óleo sobre madera • 50 x 60 cm

INVENTARIO 1075692–8 / 020301001005605 **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 1963 **INSCRIPCIONES** D.G.B. 1962 [ángulo inferior izquierdo] **EXPOSICIONES** *El Museo de Arte Contemporáneo en San Gregorio*, Población San Gregorio, Santiago de Chile, 1963.

G



Dorila Guevara o "Alirod", como solía firmar a veces algunos de sus cuadros usando el anagrama de su nombre, comenzó a pintar a los 71 años de manera autodidacta en su casa, el palacio Astoreca, ubicado en Calle Dieciocho en la ciudad de Santiago. Este hecho deja de ser anecdótico cuando relacionamos el estilo de su pintura con la obra del francés Henri Rousseau, uno de los más célebres representantes del arte *naif*, quien comenzó a pintar también a una edad avanzada, lo que define un rasgo de este tipo de arte. Sobre la iniciación tardía en la práctica del arte y el estilo similar de su pintura, Galaz e Ivelic señalan que: "Al retornar, después de muchos años a la práctica del dibujo y la pintura, se retoman las pautas y esquemas de representación del pasado infantil"[1]. Este rasgo pueril que indican los autores operaría, sin embargo, solo en un sentido formal, ya que existe plena autoconciencia respecto del oficio de pintar y de la autoría del pintor, aunque de manera no profesional, como es visible en esta obra, un autorretrato de la artista que nos muestra su modo de pintar y de

comprender la práctica de la pintura. En ella, la artista se representa sentada en un pupitre frente al caballete, mientras que a un costado, sobre una mesa pequeña, se disponen pinceles y una caja de pintura escolar sobre la cual se inscriben sus iniciales D.G.B. y la fecha del cuadro (1962). La pintora se representa vestida de cotona y mangas, en un traje de pintora amateur o de domingo. Su mirada se dirige al espectador mientras sostiene la paleta y unta el pincel sobre pigmento verde, el mismo verde con el que pinta la imagen del cuadro, un paisaje de árboles y casas de techos rojos. El cuadro que está pintando dentro del cuadro es por su tema y factura muy similar a otro que pertenece a la Colección del MAC, titulado *Casas*[2]. La imagen que pinta proviene de su imaginación, ya que es evidente que no corresponde al entorno que la rodea, donde hay una gran pajarera aledaña al jardín de invierno en el patio de su hogar.

La composición de la obra se construye por la yuxtaposición de diversos planos y tramas. En el primer plano junto a la pintora son representados cinco animales, cuatro son aves exóticas y su perro poodle. En el segundo plano, surge una diversidad abundante de plantas y flores detrás de una reja, a través de la cual vemos las ramas de los árboles repletos de pájaros. Las aves del fondo crean un ritmo saturado por la repetición de especies y colores, rojos, negros y amarillos, siendo alternados, aves con o sin cola, de perfil izquierdo o derecho. Las aves representadas, como se señala en el catálogo de la exposición de *Pintura instintiva chilena*, "son los faisanes, las catitas y los cautivantes colores de los loros... que viven con alegría en su jardín y los que ella reproduce mágicamente en su obra". Su obra posee "un estilo trópico en la abundancia, en el amor por el color, la naturaleza y el barroquismo donde se acumula objetos vivos"[3].

Dorila Guevara personifica en este cuadro la figura de los "pintores ingenuos" o "pintores de domingo", quienes, sin formación académica o sin poseer un sistema de referencias artísticas complejo, realizan sus cuadros sin mayores conocimientos sobre pintura, siguiendo el dictado de su imaginación, e incorporando en ellos su vida y su entorno cercano, creando así una imaginería que responde más al instinto y a la experiencia que a incidencias artísticas concretas.

Al ver sus obras, el artista y dibujante chileno Jorge Délano (Coke) le advirtió mantenerse alejada de profesores y escuelas, para no "echar a perder" su perspectiva propia y original. Sin embargo, podríamos establecer semejanzas formales con otros pintores también autodidactas que pintan de manera instintiva, como Fortunato San Martín[4]. Resulta también significativo que una de las pocas referencias artísticas sobre la obra de Dorila Guevara fue detectada por Pablo Neruda cuando le hizo notar cierta similitud con la obra de un pintor chileno residente en París poco conocido en Chile, llamado Álvaro Guevara, a lo que Dorila contestó: "No me extraña, ya que Álvaro es mi hermano"[5]. Más allá de la anécdota y el parentesco entre ambos, la similitud radicaría en el componente surrealista de las últimas obras de Álvaro, visible en una serie de cuadros de flores y escenas teatrales imaginarias.

La producción de Dorila Guevara fue exhibida en la primera *Exposición de pintura instintiva* organizada por Tomás Lago en 1963 y en *Pintura instintiva chilena* de 1972 en el MNBA, muestras que enmarcan una década en la que este tipo de obras adquirió valor formal e importancia histórica y se instaló en la historia del arte chileno contemporáneo. Para Tomás Lago (que fue un importante estudioso del Arte Popular y descubridor de Luis Herrera Guevara), este tipo de manifestaciones surgen en un momento histórico particular en el que predomina "un arte demasiado estricto y razonado, fruto de la especialización (...) y por lo tanto demasiado separado de las apariencias sencillas de la vida". Estas apariencias sencillas, son plasmadas por una serie heterogénea de artistas no profesionales, y su arte es recuperado por el interés en "las artes populares que han abierto una nueva perspectiva a los estudios estéticos"[6]. AMALIA CROSS

1 IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. Los primitivos del siglo XX. En: *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso, Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1981, p. 386. **2** *Casas*, óleo sobre tela (54,5 × 65,5 cm), consignado con el Nº 1075673–1, se encuentra en el depósito de la sede Quinta Normal del MAC. **3** SEÑORET, María Luisa. Dorila Guevara de Braun (Alirod). En: Catálogo exposición *Pintura instintiva chilena*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1972, p. 14. **4** Véase en este mismo volumen, la entrada razonada dedicada a la obra *Corta de Trigo* de Fortunato San Martín. **5** PINTORA DE 81 años expone en Instituto Cultural de Providencia. [s.l.], [s.n.], 1969. Recorte de prensa. **6** LAGO, Tomás. Catálogo exposición *Exposición de Pintura instintiva*. Santiago de Chile, Museo de Arte Popular Americano, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1963, [s.p.].

GUEVARA
Laureano

Molina (Chile), 1889[1] –
Santiago (Chile), 1968

ALEGORÍA DE LAS ARTES (LA ESCUELA)

ca. 1940 • Mural, pintura al fresco sobre muro norte del hall de entrada del MAC Parque Forestal • 400 × 260 cm

INVENTARIO 703



G

Debido a su obra y labor pedagógica, se reconoce a Laureano Guevara (su apellido de nacimiento es Ladrón de Guevara) como el principal precursor de la moderna pintura mural en Chile, a pesar de que su trabajo trasciende este formato, pues cultivó y obtuvo cierto reconocimiento como pintor de cuadros de caballete (la Colección del MAC guarda una naturaleza muerta y dos paisajes costeros que dan fe de ello). Fue galardonado con el Premio Nacional de Arte en 1967.

Guevara comenzó su formación artística en Valparaíso, en el curso de Dibujo del pintor Juan Francisco González. Luego inició y consecutivamente abandonó estudios de leyes y arquitectura, para ingresar finalmente a la Escuela de Bellas Artes[2]. En ella, entró en relación con el Luminismo de orientación vernácula del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor, razón por la que la historiografía del arte nacional lo ha ligado a la Generación del 13.

El mural que nos convoca ocupa un vano entre dos columnatas del muro norte del hall del edificio que entonces albergaba la Escuela de Bellas Artes. Al igual que con el mural de la Ciudad del Niño[3], en la ejecución de esta obra sirvió como ayudante la pintora Matilde Pérez[4]. Como es característico en el trabajo mural de Guevara, presenta una sólida composición sustentada en la distribución de las formas a partir de la armadura del rectángulo que perfila su soporte, la sección áurea y la continuidad ilusoria de la perspectiva otorgada por el espacio arquitectónico, lo que se refleja en un horizonte elevado –entre otros aspectos– acorde a la visión del espectador desde abajo hacia arriba. La obra presenta también el típico carácter intemporal y monumental de los murales de Guevara, para quien la pintura mural era fundamentalmente decorativa (no olvidemos la densidad que este concepto había adquirido en el paso del siglo XIX y XX) y, por lo tanto, su misión no era proponer un problema ni hacer propaganda, sino presentar algo ya "resuelto"[5]. De ahí la importancia que tiene el registro alegórico –la personificación de conceptos "resueltos"– en toda su obra mural.

En el mural vemos diez figuras femeninas, una masculina y una de género difícil de determinar que se encuentra recortada por el margen derecho. Las figuras se sitúan en un paisaje cuya regularidad (en particular de sus nubes y árboles) recuerda lo que el pintor simbolista suizo Ferdinand Hodler llamó "paralelismo"[6] y cuyas formas y colores sintéticos recuerdan a los frescos del Giotto y al primer Renacimiento. Un artículo del pintor Augusto Eguiluz, además de afirmar que este es "uno de los más felices trabajos murales" de Guevara, caracteriza así su iconografía: "Una alegoría, que es un homenaje a las Bellas Artes. En la parte superior, una figura de mujer vela la llama siempre encendida del Arte. Más abajo y en perfecta composición, los personajes se agrupan en serenas poses representando a jóvenes artífices, cada uno en su propia tarea de artesanos espirituales" (Eguiluz, 1957, p.5).

La interpretación de Eguiluz resulta convincente y tiene cierta validez histórica dada su cercanía con Guevara y los poco más de 15 años que separan la redacción del artículo con la ejecución del mural. En efecto, la mayoría de las figuras de la sección baja del mural están ocupando o sostienen en sus manos instrumentos asociados a las Bellas Artes. Abajo a la izquierda una mujer sostiene lo que podría ser un objeto de cerámica. Más arriba, la figura de género indeterminado sostiene un libro que identificamos como *El libro del arte* de Cennino Cennini, un tratado técnico de la pintura que, entre otros, entrega con lujo de detalles el modo en que se elaboraba un fresco en la Italia de fines de la Edad Media[7]. Luego, una mujer de pie se encuentra dibujando a una modelo desnuda. Más hacia la izquierda, nos encontramos con la única figura que viste una toga clásica, pues el resto de las mujeres llevan vestidos muy sencillos pero inequívocamente modernos. Nótese que las mujeres que no están descalzas llevan sandalias de apariencia tan intemporal y clásica como la toga. La mujer sostiene entre sus manos un compás, y podría ser una alegoría de la arquitectura o la geometría (no olvidemos la importancia que tenía el compás en la composición pictórica en el Medioevo). La misma mujer apoya la cabeza en su mano, recordando el gesto clásico de la melancolía, una pasión a la que también se le han asociado instrumentos geométricos, como el personaje del conocido grabado de Durero sobre este tema, que también sostiene un compás.

La figura más cercana al borde izquierdo es una mujer que pinta sobre un atril y dirige la mirada hacia el fondo de la composición. Otra mujer entre esta y la de toga está sentada dibujando. Mira hacia adelante y tal vez copia un conjunto de figuras geométricas que se encuentra en el suelo, centrado en el borde inferior del mural, formado por una esfera, un cilindro y un cono. Este constituye un probable homenaje o manifiesto en favor de Cézanne, a partir de su conocida afirmación de que "todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono y el cilindro". Otras dos figuras femeninas a la izquierda sostienen libros o cuadernos (una de ellas es la única que mira directamente al espectador) y otra parece sujetar un elemento, pero no lo llegamos a identificar.

El hecho de que se trate en su mayoría de figuras femeninas refuerza el carácter alegórico de la escena (tradicionalmente, las alegorías se personifican casi

siempre en mujeres). Por eso, resulta excepcional la figura masculina que se encuentra de espaldas, a la izquierda, esculpiendo un busto en piedra de volúmenes sintéticos con un cincel y martillo. Debemos recordar que el mural se pintó durante el auge de la escultura modernista, entendida como trabajo como talla directa sobre materiales definitivos, la piedra, en particular.

Luego de su ejecución, la suerte del mural quedó íntimamente ligada a la historia del edificio y de la cátedra de pintura mural. Hacia 1972, durante los trabajos de reparación de la Escuela de Bellas Artes tras el incendio que destruyó su mansarda en 1969, y significó trasladar las actividades docentes a otras instalaciones, este y otros murales también elaborados en el marco de la Cátedra de Pintura Mural fueron tapados con pintura blanca, a pesar de no haber sido dañados. Se desconocen los motivos de esta acción y también si fue por decisión de las autoridades académicas o de los encargados de la reparación del edificio. Sin embargo, desde entonces se ha especulado que el cubrimiento de los murales –o al menos la indiferencia de las autoridades académicas ante este hecho– correspondería a un contexto político y artístico marcado por el antagonismo y por el valor dado al arte de mensajes directos, cercano a la propaganda política manifiesta. Lo cierto es que la Cátedra de Pintura Mural desde un principio había generado resistencias en la Escuela[8], y luego de que Gregorio de la Fuente se retira de la misma en 1971 ó 1972 (los mismos años en que se habría cubierto el mural), la Cátedra de Pintura Mural desaparece.

Parte del mural fue liberado de la capa que lo cubría durante el segundo lustro de la década del 70, cuando el edificio ya era el MAC, pero a través de métodos agresivos que dañaron buena parte del estrato pictórico. Sin embargo, el año 2007 fue completamente descubierto y restaurado, junto con el mural del pintor colombiano Manuel Hernández, que ocupa el muro sur del mismo hall. CLAUDIO GUERRERO

G

1 Algunas publicaciones consignan para su nacimiento los años 1887 ó 1888. Sin embargo, 1889 es la fecha más usual y la que el mismo pintor declaró en más de un documento. **2** A pesar de que la mayoría de la bibliografía fecha el inicio de la Cátedra en 1932, ciertos autores afirman que esto sucedería recién en 1935, como Eduardo Castillo en *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2010, p. 49. **3** La Ciudad del Niño o Ciudad del Niño Presidente Ríos, fue una institución social creada en 1943 durante la presidencia de Juan Antonio Ríos como parte del programa gubernamental de protección y desarrollo de la infancia. Estaba ubicada en el límite entre las comunas de San Miguel y La Cisterna, en el paradero 17 de la Gran Avenida José Miguel Carrera. Fue definitivamente cerrada en 2003 debido a la transformación en los conceptos y políticas sociales sobre la infancia. **4** Esta artista recordaba que las obras habrían durado unos dos meses, y que Guevara habría realizado el boceto original y ella se habría encargado de trazar y pintar buena parte de las figuras (datos entregados por Matilde Pérez al personal del MAC durante la investigación previa a la restauración de los murales el año 2007). **5** Esto lo afirma en un "Programa para un curso de iniciación a la pintura mural" que se reproduce en la obra ya citada de Eduardo Castillo (pp. 51–52), que puede ser un muy buen referente los principios y antecedentes con que este autor enfrentaba la pintura mural, tales como el sometimiento a la arquitectura y la importancia que otorgaba a la tradición renacentista. **6** Hodler (1853–1918) refería con este concepto al efecto de unidad que produce la introducción de elementos paralelos o simétricos en una pintura, como los troncos de los árboles. **7** Sabemos por diversas fuentes, incluyendo el programa de estudios antes citado, de la importancia que otorgaba Guevara en sus clases al tratado de Cennini. **8** CASTILLO, Eduardo. *Puño y letra*..., pp. 57–61.

BIBLIOGRAFÍA E.B.V. ¿Así conservamos nuestro patrimonio nacional? *La Nación*, Santiago, Chile, 7 de mayo de 1972 • EGUILUZ, Augusto. El pintor Laureano Guevara. *Revista de Arte* (9–10): 3–5. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957 • LETELIER, Jorge. *Laureano Guevara*. Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1957 • RIQUELME, Aura. *La pintura mural en Chile*. Memoria de título. Santiago de Chile, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1950.

GUIDO
Alfredo

Rosario (Argentina), 1892 –
Buenos Aires (Argentina), 1967

CONFESIÓN

Sin data · Grabado, calcografía (aguafuerte, buril) sobre cartulina gofrada · 14,5 × 18,6 cm / 22,5 × 25 cm

INVENTARIO 2353 **PROCEDENCIA** Colección personal de Carlos Hermosilla[1] **FORMA DE INGRESO** Donación de Carlos Hermosilla. Figura como parte de la Colección del Museo desde el inventario de 1961 **INSCRIPCIONES** Confesión 10/100 [ángulo inferior izquierdo], para C. Hermosilla Álvarez · Dedica Alfredo Guido [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** *Exposición de grabados de artistas argentinos,* Sala de exposiciones de la Casa Central · Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1949.



Alfredo Guido ocupó un lugar de relevancia dentro del campo del arte argentino de la primera mitad del siglo XX. Su carrera, desplegada entre su Rosario natal y Buenos Aires, abarcó la producción pictórica y gráfica, a la vez que también incursionó en la realización de mobiliario, vitrales, tapices, escenografía y cerámica. Desarrolló un corpus de pintura de caballete –su obra *La chola* obtuvo el Primer Premio de Pintura en el *Salón Nacional* de 1924– así como también de murales. Dentro de la disciplina del grabado, produjo aguafuertes, litografías y xilografías como estampas autónomas y también como ilustración de libros y revistas, entre ellas, la célebre revista *El Círculo* de Rosario, en los años 20, de la cual fue co-director.

Junto a su praxis artística, Guido también tuvo actuación como figura de fuerte intervención pública: mientras que en Rosario llegó a presidir la Comisión Municipal de Bellas Artes en los años 20, en Buenos Aires se

desempeñó en algunas instituciones clave del campo artístico local, como por ejemplo, la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, cuya dirección ejerció entre 1931 y 1955 y donde también tuvo a su cargo el dictado de las materias Decoración Mural, Composición Plástica, Grabado y Arte del Libro.

La realización de grabados originales[2] para ilustrar ediciones de libros fue una línea de trabajo sostenida por Guido a lo largo de varias décadas, desarrollando así una producción vinculada a una de las modalidades de más larga proyección en la historia del grabado occidental: el de la ilustración literaria. Así, creó conjuntos de imágenes para ediciones de *Juvenilia* de Miguel Cané, *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, *Martín Fierro* de José Hernández, *Santos Vega* de Rafael Obligado, *La cautiva* de Esteban Echeverría, entre otros textos de la tradición literaria argentina.

Tres de las litografías de Guido para *La Guerra gaucha* de Leopoldo Lugones, correspondientes a la edición publicada por Peuser en 1946[3], formaron parte de la colección de Carlos Hermosilla Álvarez. Estas estampas fueron incluidas en la *Exposición de grabados de artistas argentinos* realizada en 1949 en la Sala de exposiciones de la Casa Central de la Universidad de Chile. La muestra era presentada como "un conjunto representativo y completo de la expresión gráfica argentina, rama plástica en la cual los artistas de la República hermana han llegado a un alto grado de desarrollo"[4]. Sin duda, dentro de este panorama del grabado argentino, Guido resultaba una figura por demás destacada, tanto por su propia producción artística como por su impronta en la consolidación del sistema de enseñanza institucional en Buenos Aires.

Asimismo, en esa misma muestra de 1949 se incluyó *Confesión*, estampa que también pertenecía entonces a la colección de Hermosilla Álvarez. En este aguafuerte, las dos figuras aparecen articuladas a través de una composición dominada por las líneas curvas; estas otorgan un movimiento espiralado que dinamiza la posición más bien estática de ambos cuerpos. Son figuras macizas, casi pétreas, que se encuentran resueltas en un trazo gráfico virtuosista propio de una tradición del grabado de la cual Guido fue uno de los principales cultores en el campo artístico nacional. El tratamiento de los contrastes de luces y sombras y el volumen de los cuerpos, así como también la posición de las figuras, asocia a *Confesión* con otras obras de Guido, como *El peregrino y la esperanza* o *La duda*, litografías de 1937[5].

Aunque no hay datos certeros, es posible conjeturar que la estampa haya sido donada al Museo por el propio Hermosilla; *Confesión* ya figuraba como parte del patrimonio del MAC en el inventario llevado a cabo por Marco Bontá Costa en 1961. SILVIA DOLINKO

G

1 Carlos Hermosilla (1905–1991), artista plástico chileno especializado en grabados, fue profesor de la Escuela de Arte de Viña del Mar. Su obra fue expuesta en galerías en países de Europa y América. **2** Sobre la noción de grabado original, véase: DOLINKO, Silvia. Grabados originales multiplicados en libros y revistas. En: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela. *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.* Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165–194. **3** El libro incluía 35 litografías originales de Guido en blanco y negro más la cubierta a dos colores. **4** Catálogo *Exposición de grabados de artistas argentinos.* Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1949, [s.p.]. La exposición estuvo organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile en celebración del Centenario de la Escuela de Bellas Artes, del 28 de noviembre al 10 de diciembre de 1949. Junto a las estampas de Guido, también se presentaron obras de relevantes grabadores como Pompeyo Audivert, Adolfo Bellocq, Gustavo Cochet, Víctor Delhez, Alberto Nicasio, Víctor Rebuffo, Sergio Sergi, Demetrio Urruchúa, entre otros. **5** Véase: DE ESPAÑA, José. *Alfredo Guido*. Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941, [s.p.].

BIBLIOGRAFÍA GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910–1936)*. Buenos Aires, Cedodal, 2014, pp. 214–223 • ARMANDO, Adriana. Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte. En: Catálogo exposición *La hora americana 1910–1959*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 189–203 • ALFREDO GUIDO y el mundo rural: atmósferas espiritualistas y épica campesina. Avances. *Revista del Área Artes* (9): 21–32. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2005/2006 • DE ESPAÑA, José. *Alfredo Guido*. Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.

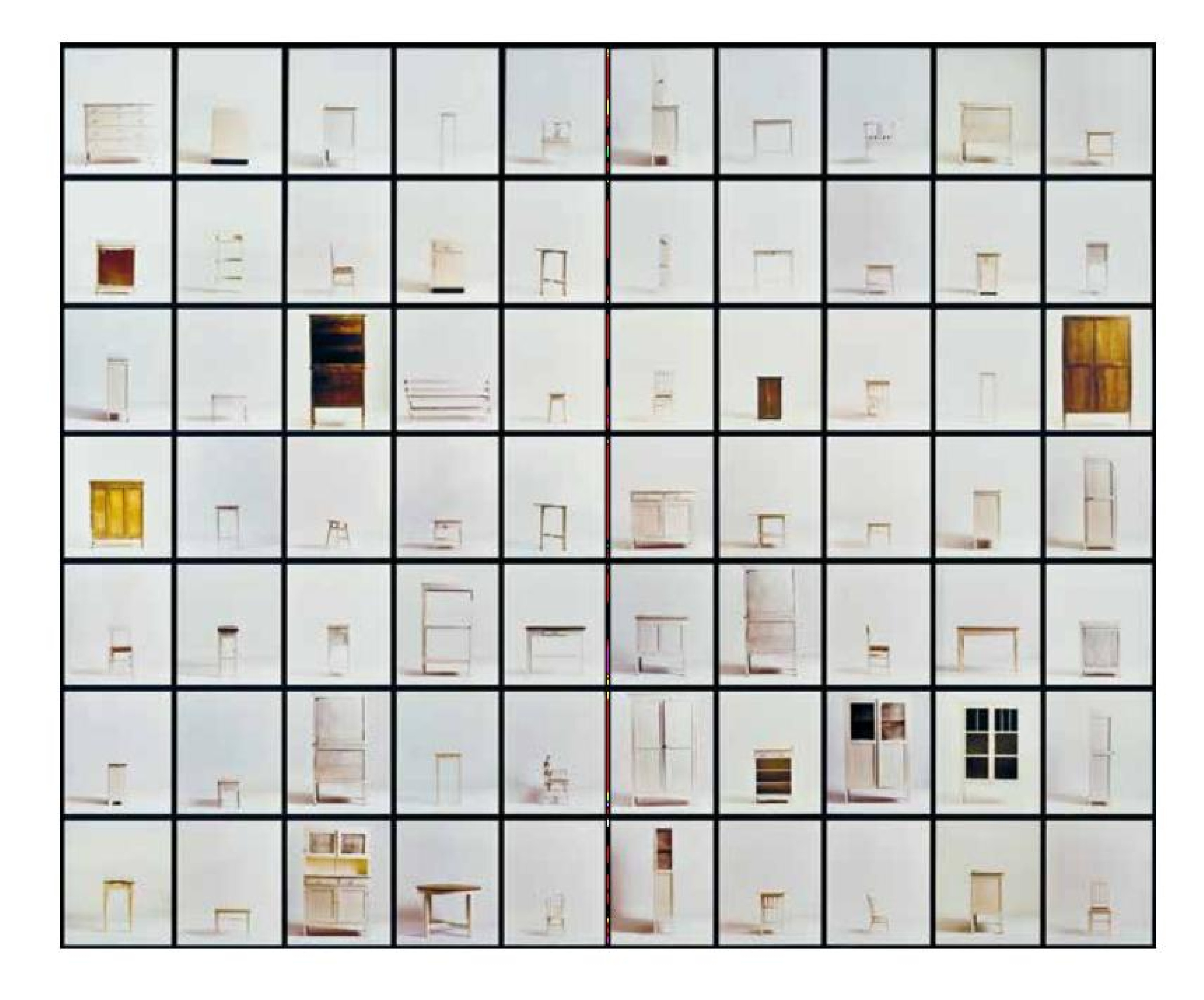
GUILISASTI
Josefina

Santiago (Chile), 1963

DOS CAMAS, UN VELADOR, UNA SILLA Y UN CRISTO

1999 • Instalación, 71 fotografías enmarcadas • 300 x 245 cm

INVENTARIO 850 **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 2010 **EXPOSICIONES** *Dos camas, un velador, una silla y un cristo*, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1999 • *III Festival Internacional de Fotografía*, Roma, 2003 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011.



Josefina Guilisasti Gana nació en Santiago de Chile, en 1963. Entre 1981 y 1985 estudió Licenciatura en Artes con mención en Pintura, donde fue estudiante de Rodolfo Opazo y Gonzalo Díaz. Posteriormente se perfeccionó en Italia, en el Teatro de la Scala de Milán, en Restauración de Pintura y estudios de Pintura Escenográfica, incluso ha trabajado en la pintura escenográfica para montajes en el Teatro Municipal de Santiago, en recreaciones de Giuseppe Verdi. Finalmente, realizó algunos talleres de perfeccionamiento en el estudio del Grabado con el artista Eugenio Dittborn.

Tiene un sistemático trabajo en torno a los procedimientos pictóricos y fotográficos. Fundamentalmente, respecto al problema de la representación, donde el género de la "naturaleza muerta" o el "bodegón" se transformaron en puntos obligados en su reflexión visual. Esto, probablemente por la necesidad de Guilisasti de trabajar una dimensión sociológica de los objetos, lo que tiene directa relación con su devenir histórico y su contexto de desarrollo y producción, entendiendo bien que la "naturaleza muerta" no responde meramente al objeto y su representación pictórica, sino además, a to-

das las implicancias históricas que le rodean desde su materialidad hasta su composición.

Dos camas, un velador, una silla y un cristo nos habla de todas esas cosas que estuvieron alrededor de los objetos, y ya no están. Para alcanzar este resultado, Josefina Guilisasti tardó una década aproximadamente de investigación en torno a este género pictórico, y las relaciones inmediatas que se ven en la tradición de la historia del arte. Es decir, desde 1998 hasta el momento de la donación hubo un trabajo de perfeccionamiento y reconversión de la obra y, temporalmente, podríamos extenderlo hasta su etapa formativa como pintora. Es así como estudió los referentes de la historia del arte hasta llegar a los cismas dentro de la teoría de la representación producidos por el ingreso de la fotografía. Sin embargo, su trabajo no se centra en el género, que podría ser en este caso el bodegón, sino más bien en la representación de objetos que para ella tienen una carga de tiempo importante. Lo anterior, con el peso simbólico y metafórico que otorga la artista, permite incursionar en una cotidianeidad de Guilisasti.

Los elementos que conforman esta composición fotográfica se presentan absolutamente descontextualizados por ese espacio neutro donde se disponen los muebles. No obstante, hay una aproximación a una cotidianeidad desaparecida que late en la obra *Dos camas, un velador, una silla y un cristo*. Las 71 fotografías que realizó Guilisasti retratan 40 muebles de servicio, en la casa de campo del padre ya fallecido de la artista. De frente, costado y detrás, todos los objetos tienen una cohesión cromática a partir de una pintura que los cubre, de un gris rebajado; la singularidad es que podrían o no ser premeditados, puesto que se trata de pintura de muebles embargada de cotidianeidad.

María Berríos señala que se trata de un inventario, de un catálogo, que sobrepasa cualquier condición sobre la imagen publicitaria o informativa y se dirige a una de carácter nominativo. "El espacio que genera *Dos camas, un velador, una silla y un cristo*, entre los espectadores y las imágenes, nos obliga a habitarlas, a crearles un recorrido. Aquí, Guilisasti nos impone su método de circulación, que es un proceso inverso al de la tasación. La artista se impuso rastrear estos muebles, a partir de las coordenadas dadas por el texto, lo que significaba buscarlos sin pistas, recreando su trayectoria, sometiéndolo a un proceso de elaboración. Es, en esta rendija que se nos abre entre la imagen (el mueblo anónimo) y nuestra capacidad para identificarla, en donde nosotros como espectadores nos vemos obligados a crear recuerdos. No nos referimos a una elaboración narrativa, sino a ese pequeño instante en que descubrimos en esa imagen una semejanza. El modelo (el mueble 'original') nos es inaccesible, borrado por su fijación textual y, sin embargo, justamente debido a ese aspecto neutral, igualmente reconocemos en esos muebles otros veladores, otras cómodas, otras sillas..." (Berríos, 2005).

Los bienes fueron de su padre, Eduardo Guilisasti Tagle, los cuales la artista tasó para obtener un avalúo final. Esta es, en definitiva, la razón primordial por la cual están alrededor de la artista estos objetos. Artículos que son enumerados en orden correlativo al que la perito tasadora, Elia Osorio Guzmán, ha dado nomenclatura y clasificación. Sin orden lógico, viene enlistado: "una lámpara, 1 alfombra gastada, 1 grabado, 1 cuadro", para que nueve reglones más abajo en la lista, se señalen: "Dos sillas, 3 camas, 2 veladores, 1 mesita, 1 T.V chica, 1 grabado enmarcado". Los criterios epistemológicos no rigen una estructura que solamente supone la viveza para la tasación y aprobación posterior.

En *Dos camas, un velador, una silla y un cristo* hay una idea de superación de la caducidad de los objetos, reteniéndolos para siempre en su representación. A su vez, como un acto lingüístico expande esta posibilidad a todos los muebles que son camas, veladores, sillas, entre otros. Sin embargo, hay una ausencia, el Cristo que en su no presencia, nos habla de ese símbolo propio de la casa patronal chilena, donde la identidad fue construida por la tradición y sus objetos. MATÍAS ALLENDE

G

BIBLIOGRAFÍA BERRÍOS, María. 108 veces blanco sobre blanco. En: GUILISASTI, Josefina. *Dos camas, un velador, una silla y un cristo*. Santiago de Chile, [s.n.], 2005.

GURVICH
José

GURVICIUS Zusmanas

Jieznas (Lituania), 1927 –
Nueva York (Estados Unidos), 1974





SIN TÍTULO

1961 • Óleo sobre tela (arpillera o lino yute) • 177 × 100 cm

INVENTARIO 6545 **INSCRIPCIONES** TTG 1961 J. GURVICH [centro inferior] **EXPOSICIONES** *Restaurar para difundir. Artistas latinoamericanos de la década de los 60*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2008.

José Gurvich viaja a la edad de cinco años con su familia para radicarse en Montevideo. Tempranamente logra asimilar las pautas culturales de la sociedad uruguaya y conciliarlas con las de la tradición judía familiar, en una personalidad introvertida cuya sustancia mística se materializará en su arte. Sus primeras clases de pintura las recibe del pintor José Cúneo, en la Escuela Nacional de Bellas Artes recién creada (1943). En 1944 conoce a Torres García y al año siguiente pasa a ser un integrante de su Taller (TTG), participando en la 20ª exposición del mismo. Desde entonces será parte de muestras colectivas del TTG, ilustrará publicaciones (*Removedor, Cine Club, Escuela del Sur*, entre otras) y realizará escenografías para diversos teatros. En 1954 viaja a Francia, Italia y España, pasando a residir en Israel (kibutz Ramot Menashé) durante varios meses. A fines de 1956 regresa a Montevideo previo pasaje por España, donde se detiene en las pinturas de Goya, Velázquez, Pieter Brueghel y El Bosco. Comienza a desempeñarse como docente en el TTG de Montevideo, y en 1961 dirige el Taller de Cerámica del TTG, teniendo ya una larga experiencia como ceramista. Al año siguiente realiza varios murales en distintas partes de la ciudad y se instala con su taller en la Villa del Cerro. Después de dos nuevos

viajes a Europa (en 1964 vuelve a Israel y en 1969 viaja nuevamente a ese país y recorre diversas partes de Europa con su familia), se radica en Nueva York en 1970, donde se reencuentra con Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy y Horacio Torres, entre otros amigos también discípulos del TTG. Falleció en esa ciudad el 24 de junio de 1974.

José Gurvich fue uno de los muy escasos discípulos del Taller Torres García que lograron captar los fundamentos filosóficos del pensamiento de su maestro para trabajar desde ellos, pero con sus propias obsesiones personales, sin caer en peligrosas simplificaciones estilísticas. De tal manera que, en su trayectoria artística, es posible percibir un sustrato místico-religioso que busca modelar la imagen del Hombre Universal torresgarciano, construido en la Idea, pero a partir de las más inadvertidas situaciones de la vida cotidiana.

Es un lugar icónico recurrente en la pintura de Gurvich, después de 1960, el dibujo de un perfil antropomórfico que se impone a la vista como un gran continente de figuras, símbolos y signos que anidan en él.

El pictograma *Hombre*, que Torres García había concretado en París hacia 1930, reaparece en su libro *Estructura* (1935) para representar los tres elementos (el número 3 y el triángulo también son algunas de las constantes retomadas por Gurvich) que considera fundamentos existenciales de la vida humana: acción, pensamiento (razón) y emoción, correspondientes, respectivamente, al pez, al triángulo y al corazón, todos ellos, signos habituales en el repertorio constructivista[1].

La obra consiste en una silueta geométrica antropomórfica de tres cuerpos que encierra una compartimentación ortogonal muy fragmentada con multiplicidad de signos. El cuerpo mayor (cuadrilátero central) presenta una forma en espiral, que constituye el núcleo más dinámico y luminoso del conjunto. Las superficies están cubiertas de un fino rayado que crea una trama sensible de alta densidad. La cromaticidad es de luminosidad baja y sobre el fondo azulado se destacan en la parte superior un signo "Luna" (del lado izquierdo) y un signo "Sol" (del lado derecho).

En este óleo encontramos no solamente la ya mencionada silueta antropomórfica que pone límites a la estructura general, sino además, el fuerte protagonismo formal de uno de sus componentes internos: la espiral logarítmica. Esta construcción geométrica marca el punto original (en el sentido de "origen", de punto germinal) a partir del cual se va desenvolviendo circularmente toda una vasta zona de la pintura. La continuidad infinita que potencialmente posee la espiral es un símbolo vital que introduce una nota dinámica en el orden ortogonal del constructivismo, al tiempo que deja entrever sus connotaciones cósmicas. Este símbolo se vuelve a encontrar en varias obras de Gurvich, aunque en esta debe destacarse la posición del punto de partida de la espiral ubicado aproximadamente en una medida áurea dentro del cuerpo central, pero también en una medida áurea con relación a los límites del propio cuadro. El signo "corazón" no está presente –como sí lo están el triángulo y el pez– entre los elementos incluidos en el origen, pero su presencia puede considerarse implícita en la posición relativa de ese origen dentro del cuerpo del *megasigno Hombre*[2], que correspondería al lugar excéntrico de las emociones. No es extraña esta correspondencia de determinadas zonas de la figura humana con ciertas categorías espirituales, como "inteligencia", "amor", "poder de vida", "voluntad", etc. Una correspondencia de este tipo, estratificando dichas categorías en un esquema corporal, se encuentra en un dibujo de Gurvich titulado *Séneca* (1954) –en homenaje a la moral estoica–, el cual puede considerarse un antecedente ideográfico de esta obra.

Los dos signos que se encuentran aislados, a izquierda uno y derecha el otro, en la parte superior del cuadro, son signos cósmicos referidos al sol y la luna –el esquema se reitera en idéntica forma en la pintura de Gurvich *Hombre construido en espiral* (1960)– que sitúan al *megasigno Hombre* en un contexto abstracto-sideral, en consonancia con la unidad universalista (una forma de monismo filosófico) propia de la doctrina constructivista. GABRIEL PELUFFO

G

1 Estos signos aparecen en un explícito orden jerárquico de bandas horizontales que privilegia el pensamiento y pone en último término la acción (véase: TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Montevideo, Alfa, 1935, p. 19), o aparecen también formando parte de una construcción triangular que refuerza su carácter de trilogía matricial (véase: TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 988). **2** El término "megasigno" fue introducido para designar, precisamente, este tipo de gran esquema antropomórfico alusivo al universo y al cosmos. Véase: BATTEGAZZORE, Miguel y TORRES GARCÍA, Joaquín. *La Trama y los Signos*. Montevideo, Gordon, 1999.

BIBLIOGRAFÍA ROSSI, Cristina. *José Gurvich. Cruzando fronteras.* Montevideo, Fundación José Gurvich, 2013 • THIAGO ROCCA, Pablo. *Notas para una iconografía del obrero-artista*. Montevideo, Fundación José Gurvich, 2013 • SULLIVAN, Edward J. *Gurvich en Nueva York. Una relación conflictiva*. Montevideo, Fundación José Gurvich, 2013 • KALENBERG, Ángel (cronología de Martín Gurvich). *José Gurvich*. Montevideo, Jorge de Arteaga & Tejería Lopacher, 1997.

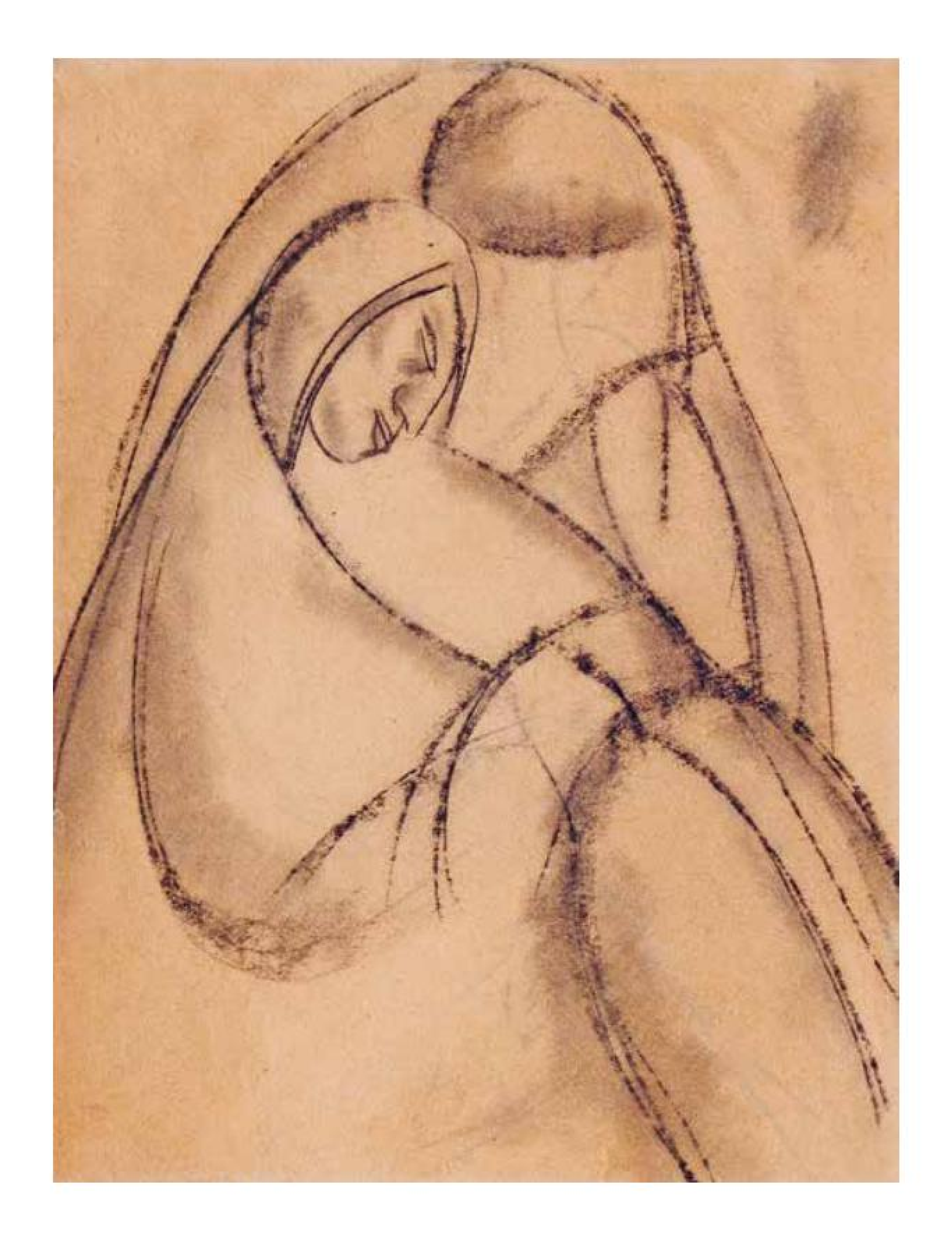
GUZMÁN DE ROJAS
Cecilio

Potosí (Bolivia), 1899 –
La Paz (Bolivia), 1950

SIN TÍTULO (INDIOS)

ca. 1930–1940 • Dibujo, carbón sobre papel • 30,3 × 22,9 cm

INVENTARIO 1839 **FORMA DE INGRESO** Donación de Thiago de Mello en 1963 **INSCRIPCIONES** Certifico que este dibujo es de mi esposo Cecilio Guzmán de Rojas. Luisa de Guzmán de Rojas [reverso, centro inferior]



El movimiento del indigenismo es el que reinstaló la imagen del indio como protagonista social y cultural y como tema del arte. De forma progresiva apareció en la literatura, la música, la danza, el cine, la arquitectura y el arte plástico. Las manifestaciones más tempranas son obras literarias como *Raza de bronce*, 1919, y *Pueblo enfermo*, 1929, de Alcides Arguedas; *El Ayllu*, 1921, de Bautista Saavedra; y la producción de los poetas y escritores de "Gesta bárbara", iniciada en Potosí en 1927 y su rama paceña.

En cuanto a la pintura, la primera vez en que aparecieron indios en el arte moderno, fue en 1915, con las

obras, *El mendigo*, de Ángel Dávalos, y *Mujeres en Tiahuanaco*, de H. Eguigorri. Poco después, Arturo Borda realizó su famosa obra *El Yatiri*, en 1918. Estas piezas marcan el inicio del tema.

Fueron numerosos los artistas bolivianos que en poco tiempo se vincularon con el indigenismo o lo adoptaron como su propuesta ideológica. Entre ellos, hay que mencionar a Mario Alejandro Illanes, David Crespo Gastelú, Genaro Ibáñez y Cecilio Guzmán de Rojas, activos en La Paz; Jorge de la Reza activo en La Paz y Cochabamba, Teófilo Loayza y Fausto Aoiz, potosinos; el beniano Gil Coimbra. Varios artistas extranjeros que estuvieron activos en el país, también se vincularon con este movimiento o fueron influidos por el mismo.

Este movimiento Indigenista, que en etapas ulteriores ha sido muy criticado como meramente esteticista y no de reivindicación social, fue un movimiento americano, que tuvo un flujo de ideas y de pensadores entre Buenos Aires, Potosí, La Paz, Cuzco, Quito, entre otras ciudades.

Guzmán de Rojas inició su aprendizaje en Cochabamba, con el maestro Avelino Nogales[1] y luego se trasladó a España en 1921. Allí estudió en la Academia Provincial en Barcelona y, en 1923, estudió en la Escuela de Artes y Oficios de París. Entre 1924 y 1929 estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, donde fueron sus maestros José Moreno Carbonero, Mariano Benlliure y Julio Romero de Torres. Casi dos décadas después, en 1946, estudió restauración y las técnicas de los maestros antiguos, en Londres, durante casi todo un año. Guzmán de Rojas viajó constantemente por Chile y Argentina para distintas exposiciones. Finalmente, fallece en febrero de 1950 en La Paz.

Romero de Torres[2] influyó definitivamente en el arte de Guzmán y marcó su inclinación hacia el costumbrismo y el indigenismo. Bajo esa influencia Guzmán inició, ya en España, la estilización del indígena, que adoptó como propuesta estética. Durante su estadía europea, enriqueció su estilo y se aproximó al expresionismo, tanto en términos en la gestualidad como en el uso de fuertes texturas en la materia pictórica, en lo que él llamó "calidadismo", además de intensidad dramática en el desarrollo de los temas. La estética de su obra está teñida por el *Art Decó* y también es ecléctica, no exenta de simbolismo. Al final de su vida desarrolló la técnica "coagulatoria", que podría definirse como una amalgama de recetas antiguas y procedimientos esotéricos y ocultistas, en la cual se producen procesos de coagulación de líquidos, de donde obtiene su nombre. Con ella logró delicadas transparencias y gradaciones cromáticas.

La obra pictórica de Guzmán ha sido realizada principalmente al óleo sobre lienzo, aunque también realizó una cuantiosa obra en dibujo, al carboncillo o grafito sobre papel, o combinaciones con la incorporación de sanguínea, conté y témpera.

En la producción de Guzmán destacan dos constantes temáticas: la figura y el paisaje. La figura humana fue su tema principal, tanto en grupos como en individuos, y el retrato. Su producción está fundamentalmente referida a los rostros femeninos de mujeres de la sociedad paceña y potosina, así como los rostros de jóvenes y niñas indígenas.

La obra de Guzmán que está en la Colección del MAC, que podría llamarse *Indios*, es muy característica de la producción de este artista, aunque no está dentro del rango de las más representativas. Se trata de uno de los muchos bocetos realizados por el artista. De hecho, está realizado en dos etapas. Hay, primero, un trazo muy leve realizado con lápiz grafito que establece la estructura compositiva del trabajo. Posteriormente, el artista realizó el dibujo visible con carboncillo. Data de entre 1930 y 1940. Es un boceto o estudio preliminar, muy probablemente guardado en su taller. Por eso no lleva su firma. Después de su muerte, la familia puso en circulación muchas obras, dentro de las cuales probablemente estuvo la pieza que hoy es del MAC. Lo anterior, explicaría la autenticación firmada por la viuda del artista en el reverso de la pieza. PEDRO QUEREJAZU

G

1 Avelino Nogales (1869–1948), maestro de arte, quien estudió pintura en la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires y posteriormente en Francia. Este maestro potosino, instalado en Cochabamba, regentó su Academia de Dibujo y Pintura entre 1901 y 1920. **2** Julio Romero de Torres (1874–1930), reconocido artista español de la época.

BIBLIOGRAFÍA GUZMÁN DE ROJAS RISKOWSKY, Iván. Cecilio Guzmán de Rojas más allá de nuestras fronteras. *Revista Fundación Cultural* (9): 7–22. Fundación Cultural Banco Central de Bolivia, 1999 • QUEREJAZU, Pedro. Luz, color y drama: Cecilio Guzmán Rojas. *Revista Fundación Cultural* (10): 11–28. Fundación Cultural Banco Central de Bolivia, 2000 • QUEREJAZU, Pedro. Arte contemporáneo en Bolivia, 1970–2013. *Crítica, ensayos y estudios.* La Paz, [s.n.], 2013 • SALAZAR MOSTAJO, Carlos. *La pintura contemporánea de Bolivia.* La Paz, Juventud, 1989.

PARTE 1

Este es el primero de dos volúmenes que componen la versión digital del Catálogo Razonado MAC.

La versión impresa original tiene un solo volumen de 616 páginas.

